publicación de

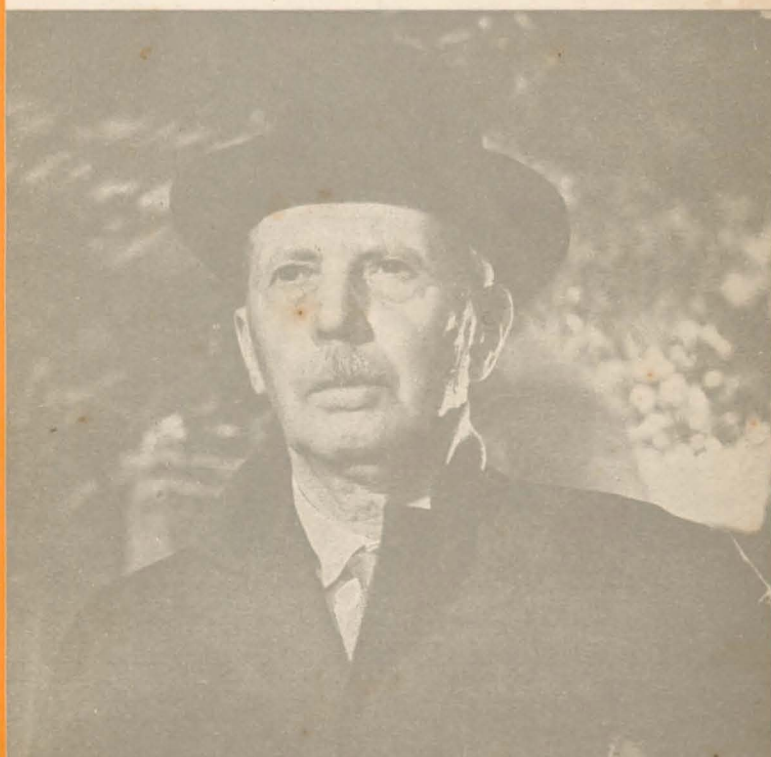
cine universitario

film

festival de Venecia Hitchcock

Michael Redgrave censura hays

Umberto D Viva Zapata



7

SETIEMBRE 1952

el gran CINE PLAZA tiene el honor de anunciar sus dos próximos estrenos:

Las manos sucias

Una fiel versión cinematográfica de la obra más discutida del genial autor contemporáneo Jean-Paul Sartre. La primera pieza de Sartre llevada a la pantalla desde "Cita en la muerte" (Les jeux sont faits). Un nuevo éxito del cine francés.

(Les mains sales.) Producción, Fernand Rivera. Dirección, Fernand Rivers y Simone Berriau. Adaptación, Jacques Bost y Fernand Rivers según la obra teatral homónima de Jean-Paul Sartre. Diálogos, Jean-Paul Sartre. Fotografía, Jean Bachelet. Música, Paul Misraki. Elenco, Pierre Brasseur, Daniel Gélin, Claude Nollier, Monique Artur-Chammarat, Marcel André.

Río grande

El último gran film de John Ford, el gran realizador de films de acción. Con un reparto multiestelar encabezado por John Wayne en su papel más emocionante para la pantalla.

(Río Grande.) Producción, John Ford y Merian C. Cooper. Dirección, John Ford. Libreto, James Kevin McGuinness según un argumento de James Warner Bellah. Elenco, John Wayne, Maureen O'Hara, Ben Johnson, Claude Jarman Jr., Harry Carey Jr., Chill Wills, J. Carroll Naish, Victor Mac Laglen, Grant Withers. Un film Argosy presentado por Herbert J. Yates para Republic Pictures.

GRAN CINE PLAZA — GRAN CINE CENTRAL — Las salas que jerarquizan el espectáculo cinematográfico siempre con primicias seleccionadas

film

siete

7 SETIEMBRE 1952.

cine universitario

publicación de

dirección H. Alsina Thevenet, Jaime Francisco Botet.

dirección gráfica Arq. Walter Chappe Píriz.

consejo de redacción Jorge A. Arteaga, Gastón Blanco Pongibove, Walter Dassori Barthet, Antonio Larreta, Julio L. Moreno, E. Rodríguez Monegal, Hugo Rocha, Giselda Zani.

corresponsales Nicolás Mancera (Argentina), Julio Ponce de León (EE.UU.)

en este número

2 festival de venecia, 1952
6 hitchcock
15 libertad en el cine: la censura hays
20 michael redgrave y odio que fué amor (the browning version)
26 el cine en el mundo
27 una obra perdurable: umberto d
29 la revolución al alcance de hollywood: viva zapata
32 cine universitario: cartelera setiembre

FILM es publicada mensualmente por CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY, cine-club con sede en Colonia 1176, Montevideo, Uruguay. El ejemplar se entrega gratuitamente al socio de CINE UNIVERSITARIO; el precio de venta al público es de $ 0,30 en Montevideo y de $ 0,40 en el Interior del país. La suscripción anual cuesta $ 3,50 en Montevideo y $ 4,00 en el Interior y Exterior del país. Todo el material publicado ha sido escrito especialmente para FILM, salvo indicación en contrario. Se autoriza su reproducción, con mención expresa de procedencia.

CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY
BIBLIOTECA

en a portada
CARLO BATTISTI
en UMBERTO D

sábat

LA XIII MUESTRA INTERNACIONAL DEL ARTE CINEMATOgráfico que acaba de finalizar en Venecia, ha comprendido, igual que en anteriores oportunidades, diversas manifestaciones: Muestra de Arte Cinematográfico, con presentación, dentro y fuera de concurso, de films de largo metraje y de argumento (20 agosto-12 setiembre); III Muestra Internacional del Film Científico y el Documental sobre Arte (8-18 agosto); IV Festival Internacional del Film para Niños (8-18 agosto); II Muestra Internacional del Libro y del Periódico Cinematográfico (8 agosto-12 setiembre). Otras manifestaciones complementarias han incluido una reseña retrospectiva del cine italiano y un ciclo de cine surrealista y abstracto.

(Los datos esenciales para esta reseña, incluyendo el material gráfico, han sido enviados por Giselda Zani, desde Venecia.)

los premios

Gran Premio Internacional:	**JEUX INTERDITS** (Francia), René Clement.
Premios Internacionales:	**THE QUIET MAN** (EE. UU.), John Ford; **EUROPA 1951** (Italia), Roberto Rossellini; **LA VIDA DE O'HARU, MUJER GALANTE** (Japón), Kanji Mizoguchi.
Interpretación masculina:	FREDRIC MARCH, por **Death of a Salesman** (EE. UU.).
Tema y libreto cinematográfico:	I. A. R. WYLIE y NUNNALLY JOHNSON, por **Phone Call from a Stranger** (EE. UU.).

países y films participantes

alemania

Sündige Grenze (Fronteras del pecado), de R. A. Stemmle, ya presentado en el Festival de Punta del Este, 1952, y estrenado en Montevideo. De Stemmle se conoce también **Berliner Ballade.**

argentina

Las aguas bajan turbias, de Hugo del Carril, recientemente estrenada en Buenos Aires, con buena aceptación de la crítica;
Deshonra, de Daniel Tinayre, que ya fuera estrenado en Montevideo.

bélgica

Bongolo, de André Cauvin, uno de los principales documentaristas de su país, consagrado al documental sobre arte y después al etnográfico.

inglaterra

The Importance of Being Earnest (tecnicolor), de Anthony Asquith, una versión de la famosa obra de Oscar Wilde. No ha gustado a la crítica inglesa. El color y decorados de Carmen Dillon, que fuera directora artística en **Hamlet**, han parecido "increíblemente inelegantes".
Mandy, de Alexander Mackendrick, realizador de **Whisky Galore** (Dicha para todos). Relata un conflicto familiar relativo a la educación de una pequeña niña sorda.
The Brave Don't Cry, de Philip Leacock, ha sido producida por el nuevo "Group Three", con John Grierson de productor ejecutivo. Es un tema minero, ambientado en Escocia.

israel

Faithful City, de Joseph Leytes.

Decorados:	CARMEN DILLON, por **The Importance of Being Earnest** (Inglaterra).
Música:	GEORGES AURIC, por **La P..... Respectueuse** (Francia).
Mejor selección:	**La** de ESTADOS UNIDOS.
Premio Especial del Jurado:	**MANDY** (Inglaterra), Alexander Mackendrick, por sus cualidades pedagógicas.
Premio especial:	Al dibujo animado **LA BERGERE ET LE RAMONEUR** (Francia), Paul Grimault.
Premio de la Crítica:	**BELLES DE NUIT** (Francia), René Clair.

(El Jurado Oficial fué italiano en su totalidad)

brasil

Ariean, de Camilo Mastrocinque, uno de los directores extranjeros que produce actualmente en Brasil; tiene una larga carrera en Italia como escenógrafo, documentarista, libretista y director.

españa

El Judas, de Ignacio Iquino;

Los ojos dejan huellas, de Luis Sáenz de Heredia, uno de los más importante realizadores españoles, director de **Raza** y de **La mies es mucha**.

estados unidos

Carrie, de William Wyler, basada en la novela de Theodore Dreiser "Sister Carrie", e interpretada por Laurence Olivier y Jennifer Jones;

Ivanhoe, de Richard Thorpe, con un extenso elenco (Robert Taylor, Joan Fontaine, Elizabeth Taylor), gran presupuesto, tecnicolor; filmada en Inglaterra;

The Quiet Man, film de John Ford y al parecer un decidido ejemplo de su simpatía por Irlanda y los irlandeses; en tecnicolor, con John Wayne y Maureen O'Hara;

Phone Call from a Stranger (Llamada de un extraño), de Jean Negulesco, estrenada en setiembre en Montevideo;

Death of a Salesman, de Laslo Benedek, producida por el inquieto Stanley Kramer, sobre la pieza teatral de Arthur Miller, con Fredric March y Mildred Dunnock;

The Miracle of Our Lady Fatima, de John Brahm, sobre igual tema que el film español **La Virgen de Fátima**, ya exhibido en Montevideo;

The Thief, de Russel Rouse, que se anunciaba como una obra experimental; de su director se conoció anteriormente **The Well** (El pozo de la angustia).

filipinas

Genghis Khan, de Lou Salvador. Es una cinematografía prácticamente desconocida.

francia

Les Conquerants Solitaires, de Claude Vermorel, con Claire Maffei y Alain Cuny.

Jeux Interdits, de René Clement. Presenta un dramático cuadro de la niñez. Había sido ya exhibida con gran aprobación de la crítica en el Festival de Cannes 1952, fuera de concurso. Su no inclusión en la participación oficial de Francia provocó violentas discrepancias.

La P..... Respectueuse, del actor y director italiano Marcelo Pagliero. Basada en la obra de Sartre.

La Bergére et le Ramoneur, dibujo de largo metraje de Paul Grimault, principal realizador francés dentro del género.

Les Belles de Nuit, último film de René Clair, con Gérard Philipe.

La Jeune Folle, de Yves Allegret (autor de **Dedée**), agregado a último momento en la selección.

india

Andhyan, de Chetan Anand.

Moonsoon, de Rodney Amateau.

Ambos son desconocidos del público occidental, donde rara vez se exhiben films hindúes.

muestra internacional del film científico y del documental sobre arte

Sobre una gran cantidad de films presentados, el Jurado otorgó a **Leonardo da Vinci** (Italia), de Luciano Emmer, el primer premio a mejor film de largo o corto metraje.

Por categorías, los primeros premios fueron:

Documental artístico, **La Gloire de Vermeer** (Inglaterra), Jean Oser;

De carácter cultural e informativo: **Les hommes de la nuit** (Francia), Henri Fabiani;

Corto-metraje diverso: **Vinden och floden** (El viento y el río), Suecia, Arne Sucksdorff, exhibida y premiada en Punta del Este, 1952;

Corto-metraje de actualidad: **Rig 20** (Inglaterra), producida por la Anglo-Iranian Oil Co.;

Documental científico: **Introcardiac Surgery** (Holanda);

Documental instructivo para público adulto: **Le Cuivre du Katanga** (Bélgica) de G. de Boe;

Documental sobre problemas sociales: **Safety Supervisor** (Canadá), de R. Weyman;

Corto-metraje experimental: **Abstract in Concrete** (EE. UU.), J. Arvonio.

El Jurado otorgó además dos primeros premios por selecciones nacionales a Francia e Inglaterra, por films de público general y de público especializado, respectivamente.

ciclo de cine surrealista y abstracto

Incluyó obras de producción americana, de diversas fechas y tendencias: **Dreams That Money Can Buy**, del alemán Hans Richter, radicado en New York; **On the Edge** y **Pic-nic** de Curtis Harrington; **Mother's Day**, **Loony Tom**, **Adventures of Jimmy**, **Four in the Afternoon**, todos de James Broughton (los dos primeros fueron presentados por Cine Universitario en Montevideo); **Sausalito**, de Frank Stauffacher; **Ai-Ye**, de Ian Hugo; **Abstract in Concrete**, de John Arvonio. Asimismo se presentaron ofras francesas, como **Les femmes du Louvre**, **Les désastres de la guerre**, **Je séme a tout vent**, todas de Pierre Kast, y como **Images pour Debussy**, de Jean Mitry.

Por las referencias conocidas, el término de surrealista parece inadecuado para caracterizar el ciclo; la calificación de experimental resultaría más exacta.

1 Fredric March en DEATH OF A SALESMAN. 2 Ingrid Bergman y Alexander Knox en EUROPA 1951. 3 Barry Fitzgerald y John Wayne en THE QUIET MAN. 4 Toshio Mifune en LA VIDA DE O'HARU.

italia

Altri tempi, de Alessandro Blasetti, film dividido en varios episodios, sobre asuntos de Pirandello, De Amicis y otros;

Lo Sceico bianco, de Federico Fellini, que fuera libretista y colaborara anteriormente como director (en **Luci del Varietá**, de Lattuada);

Il brigante di tacca del Lupo, de Pietro Germi, realizador de **Il camino della speranza**, conocido en Punta del Este, 1952;

Europa 1951, último film de Rossellini, con Ingrid Bergman y Alexander Knox, sobre un tema político.

japón

La vida de O'Haru, mujer galante, de Kanji Mizoguchi, con Toshio Mifune (el bandido de **Rasho Mon**) en el reparto.

méxico

El rebozo de Soledad, de Roberto Gavaldón, que antes hiciera, entre muchos films, **Rosauro Castro**, premiado por el jurado como mejor título mejicano en Punta del Este, 1951.

noruega

Andrine og Kjell, de Kaare Bergstrom.

suecia

Sommarlek (Juventud, divino tesoro) de Ingmar Bergman, ya conocida en Punta del Este 1952 y en Montevideo; se anuncia que fué presentada fuera de concurso.

festival internacional del film para niños

Se premió como mejor selección a la de Alemania. Las categorías de premios eran muy numerosas, ya que cada clase de premios se subdivide en films para niños de hasta 7 años, de 7 a 11, y de 11 a 14 años.

reseña retrospectiva del cine italiano

Fué organizada por la Cineteca Italiana, de Milán, y la Cineteca Nacional, de Roma, y estuvo compuesta de quince espectáculos, que abarcaron films comprendidos entre 1908 y 1934.

del terrorismo considerado como una de las bellas artes

Un nombre mal deletreado por muchos de sus admiradores y por algunos de sus cronistas ha servido como presentación de sus films durante los últimos quince años, y figura normalmente en sitio preferencial de los anuncios, aun cuando junto a Hitchcock pueda mencionarse a Laurence Olivier, Ingrid Bergman, Joan Fontaine o Cary Grant. En la consideración pública de los directores cinematográficos, éste es un caso excepcional: aparte algunos nombres notorios (Orson Welles, John Ford, Duvivier), la norma es que el público vacile en identificar los nombres de los realizadores, y necesite casi siempre una adecuada y obvia información. Pero la notoriedad de Hitchcock no es la de un artista distinto o superior. La crítica ha condenado, casi con unanimidad, períodos enteros de su producción; ninguno de sus films quedará en la historia del cine como una obra redonda y cumplida; ninguno, tampoco, aportó otra emoción que la pasajera ni sátira más estable que una sonrisa. Todo lo que ha hecho Hitchcock durante treinta años de cine fué acondicionar recetas de aventuras, melodramas y comedias, con trucos narrativos y enfoques originales; quienes vinieron atrás le imitaron grandemente (incluso él mismo), pero salvo esa perspectiva de innovador casi todos sus films pierden trascendencia con el tiempo. No es sólo que el cine supere hoy lo que un individuo inventó ayer: se trata de que tanto Hitchcock como sus discípulos ejecutan géneros populares y manoseados, donde aun las mejores obras son perecederas. Esto llevó luego al director a ejecutar las composiciones más difíciles, con presumible afán de despistar a imitadores menos virtuosos, pero no es justamente por esas proezas (hacer todo un film en un bote, o hacer un largo rodaje sin cortes) que el nombre de Hitchcock se inscribe entre los famosos directores cinematográficos. Quienes siguieron su obra durante los últimos quince años comprobaron que el hombre sabía colocar la amenaza, el crimen y el terror en los ambientes más burgueses y estables, alterando toda tranquilidad con la sombra de una duda; comprobaron, también, que toda truculencia gritona quedaba atemperada por el humor y la ironía que suelen matizar sus films. Esta combinación suele ser también la de las novelas policiales, y es seguramente la clave de un Hitchcock popular.

unos veinte escalones

Aunque su obra comenzó a conocerse a partir de **The Man Who Knew Too Much** (El hombre que sabía demasiado, 1934), ya el director tenía en su crédito cerca de veinte títulos, filmados en Inglaterra desde 1922. Al principio resistió la oferta de convertirse en realizador, y prefirió continuar como asistente de director y como director artístico, pero en 1925 el productor Michael Balcon le llevó a los estudios de Munich, y de territorio alemán, aunque con producción inglesa, salieron **The Pleasure Garden** y **The Mountain Eagle**, dos melodramas a los que la prensa formuló un auspicioso elogio. Vuelto a Inglaterra hizo **The Lodger** (1926) sobre el tema de Jack el Destripador, que inauguró algunas asociaciones del director: **a**) con el astro Ivor Novello, transferido allí a un papel más misterioso y ambiguo que el que utilizaban entonces los ídolos de matinée; **b**) con el productor y director Ivor Montagu, que supervisó el montaje del film, y que luego se asociaría con Hitchcock en su mejor época; **c**) con el género policial, en el que se hizo locatario; **d**) con la festiva costumbre de aparecer diez segundos en la pantalla, hábito en el que insistió durante los veinte años siguientes. Los títulos inmediatos incidieron sin embargo en melodramas no policiales, y trataron de divorcios, calumnias, boxeo, ambientes rurales, hombres y mujeres desplazados por error de su posición social, amigos que se distancian por el amor de una mujer, y otros temas preferidos por el cine de la época; algunos cronistas señalaron, entonces y después, la inventiva visual de Hitchcock, su habilidad de narrador, y su ocasional humorismo, pero el interés de esos títulos no parece exceder el de la mera antología. Recién en **Blackmail** (1929) volvió a la película policial, y superó toda expectativa, incluso la suya, sobre la calidad del resultado. El azar quiso, además, que el film coincidiera con la decisión de sonorizar toda la producción inglesa, visto el éxito que el cine sonoro había obtenido en América, y la competencia consiguiente; aunque todo el film había sido rodado en mudo, los productores decidieron agregarle el sonido, lo que obligó a repetir casi todo el rodaje, con excepción de las escenas que pudieron ser sincronizadas, o que no necesitaban banda sonora. La actriz alemana Anny Ondra hablaba poco o ningún inglés, y debió ser doblada, con los imperfectos medios de entonces, por Joan Barry, una actriz casi desconocida. En la primera película sonora de Inglaterra, el uso del sonido fué ponderado por la prensa de entonces y por los críticos que, años después, anali-

LA OBRA

en inglaterra

NUMBER THIRTEEN, W. and F., producción de Hitchcock, fotografía Rosenthal, con Clare Greet y Ernest Thesiger (1922);

THE PLEASURE GARDEN, Gainsborough-Emelka, producción de Michael Balcon, libreto Eliot Stannard, sobre novela de Oliver Sandys, fotografía Baron Ventimiglia, con Virginia Valli, Carmelita Geraghty, Miles Mander, Nita Naldi, filmada en estudios alemanes (1925);

THE MOUNTAIN EAGLE (en EE. UU. **Fear O'God**) Gainsborough-Emelka, producción de Balcon, libreto de Stannard, fotografía Ventimiglia, con Bernard Goetzke, Nita Naldi, filmada en estudios alemanes (1926);

THE LODGER, Gainsborough, producción de Balcon, libreto de Hitchcock y Stannard, sobre libreto de Belloc Lowndes, fotografía de Hal Young, con Ivor Novello, June, Malcolm Keen (1926);

DOWNHILL (en EE. UU. **When Boys Leave Home**), Gainsborough, producción de Balcon, libreto de Stannard sobre una pieza de Ivor Novello y Constance Collier, fotografía Claud MacDonell, con Ivor Novello, Ben Webster, Isabel Jeans (1927);

EASY VIRTUE, Gainsborough, producción de Balcon, libreto de Stannard sobre pieza de Noel Coward, fotografía Claud MacDonell, con Isabel Jeans, Franklyn Dyall, Ian Hunter (1927);

THE RING, British International, libreto cinematográfico original de Hitchcock, fotografía Jack Cox, con Carl Brisson, Lillian Hall-Davies, Ian Hunter (1927);

THE FARMER'S WIFE, British International, libreto de Hitchcock sobre pieza de Eden Philpotts, fotografía Jack Cox, con Jameson Thomas, Lillian Hall-Davies, Gordon Harker (1928);

zaron el film: Hitchcock demostró gran imaginación, y no se limitó a recoger el diálogo sino que en algunos fragmentos utilizó la banda sonora como contrapunto de la imagen, siguiendo así una norma que algunos directores rusos (Eisenstein, Alexandrov y Pudovkin) habían proclamado como regla del juego. Después que la protagonista mata con un cuchillo a un seductor, el recuerdo del crimen se le hace continuamente presente, y durante un desayuno posterior la palabra **cuchillo**, pronunciada inadvertidamente por los comensales, se subraya y se agranda hasta ocupar la banda sonora, como un eco casi histérico del recuerdo. Buena parte de **Blackmail** ha sido señalada por la crítica como un modelo de los recursos que el director habría de ampliar a lo largo de su carrera, y cabe señalar que su presencia como libretista debe ser responsable de algunas inclusiones: malentendidos convincentes para su intriga, persecuciones posteriores a la aclaración de los hechos, finales espectaculares con villanos que se desploman de grandes alturas.

Los títulos inmediatos volvieron a desviar a Hitchcock de su más firme línea de éxitos. Derivó a la crítica social con **Juno and the Paycock** (1930), sobre una tragedia de Sean O'Casey con ambiente irlandés, y con **The Skin Game** (1931) sobre una obra teatral de John Galsworthy en que se censuran inútiles rencillas campesinas. Entre ambas hizo **Murder** (1930), con un crimen atribuído a un inocente, y un nuevo uso del sonido, ocasionalmente aumentado y amplificado en una forma que cabe calificar de expresionista. Pero se apartó nuevamente de la película policial para hacer **Rich and Strange** (1932) con un romance azaroso; luego volvió al género y narró, con libreto propio, las desventuras de un detective, una muchacha, un collar robado y una banda de ladrones, en **Number Seventeen** (1932); nuevamente se apartó del género, produjo, sin dirigir, un melodrama olvidable, y después se dedicó por error a dirigir **Waltzes from Vienna** (1933), donde contaba sin interés las rencillas de Strauss padre con Strauss hijo, reconciliados finalmente a los acordes del Danubio Azul, mientras el amor florece. Cuando el film estaba casi terminado, Hitchcock dijo un día en el estudio, frente a demasiados testigos: **"Odio esta clase de asuntos. La única cosa que puedo hacer es melodrama".**

apogeo

De los diversos modelos de melodrama que el cine ha puesto en su extenso catálogo, el más cercano a Hitchcock es uno que prefiere los incidentes y no los personajes, ignora la sutileza en la conducta y no da motivaciones subjetivas, sino muy claras y concretas (aunque postergadas) a cada uno de sus numerosos hechos. Seis títulos integran, de 1934 a 1938, el mejor repertorio del director. En todos ellos ocurren continuamente incidencias, vinculadas con crímenes, espionaje, identidades falsas; casi siempre los villanos disimulan serlo, casi siempre los héroes son individuos comunes, complicados en intrigas que no entienden bien. En cuatro de los títulos el escenario varía continuamente, sea por los derivados de una persecución o por la ruta del tren en que viajan los protagonistas. Todos los asuntos son increíbles en general y muy creíbles en particular: la idea es vender la ficción como ficción, pero apretar al espectador en el asiento partiendo de bases muy conocidas y compartibles. Esta combinación de

la obra

CHAMPAGNE, British International, libreto de Stannard, fotografía Jack Cox, con Betty Balfour, Gordon Harker (1928);

THE MANXMAN, British International, libreto de Stannard sobre novela de Hall Caine, fotografía Jack Cox, con Carl Brisson, Malcolm Keen, Anny Ondra (1929);

BLACKMAIL, British International, libreto de Hitchcock, Benn W. Levy y Charles Bennett, sobre obra del último, fotografía Jack Cox, con Anny Ondra, John Longden, Sara Allgood, Donald Calthrop (1929);

JUNO AND THE PAYCOCK, British International, argumento sobre pieza teatral de Sean O'Casey, fotografía Jack Cox, con Sara Allgood, Edward Chapman, John Laurie (1930);

MURDER, British International, libreto Alma Reville, sobre pieza de Clemence Dane y Helen Simpson, fotografía Jack Cox, con Herbert Marshall, Norah Baring, Edward Chapman, Miles Mander, Esmé Percy, Donald Calthrop (1930);

THE SKIN GAME, British International, libreto de Hitchcock, sobre obra de John Galsworthy, diálogo adicional de Alma Reville, fotografía Jack Cox, con Edmund Gwenn, Jill Esmond, John Longden (1931);

RICH AND STRANGE, British International, libreto de Alma Reville y Val Valentine, sobre argumento de Dale Collins, fotografía Jack Cox y Charles Martin, con Henry Kendall, Joan Barry, Percy Marmont (1932);

NUMBER SEVENTEEN, British International, libreto de Hitchcock, sobre argumento de Jefferson Farjeon, fotografía Jack Cox, con Leon M. Lion, Anne Grey, Donald Calthrop (1932);

LORD CAMBER'S LADIES, British International, producida por Hitchcock, dirigida por Benn W. Levy, libreto de éste, con Gertrude Lawrence, Sir Gerald Du Maurier, Benita Hume (1932);

WALTZES FROM VIENNA (en EE. UU. **Strauss' Great Waltz**), producción Tom Arnold, libreto Alma Reville y Guy Bolton, con Jessie Matthews, Esmond Knight, Frank Vosper, Edmund Gwenn (1933);

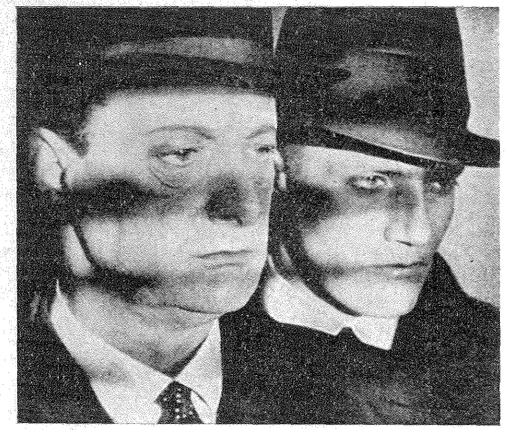


Imagen y contrapunto (Blackmail)

terrorismo y naturalidad, con una sorpresa atrás de cada puerta (en la última la sorpresa es no ponerla) informa toda la serie. En **Sabotaje** el villano Oscar Homolka dirige un modesto cine de barrio, en **El hombre que sabía demasiado** el consultorio de un dentista sirve de pantalla a una banda de conspiradores, en **39 escalones** el cabecilla del espionaje es un amable hacendado. Los argumentos comienzan, además, complicando a gente inocente en intrigas muy tremendas, sea porque un moribundo agente secreto confía documentos a recientes amigos **(39 escalones** y **Hombre que sabía demasiado)** sea porque el vecino se revela imprevistamente como un intrigante fundamental **(Sabotaje** y **Dama desaparece).**

Desde luego, más que por sus novelescos asuntos, estos films importan por el ajuste de su narración, que pasa fluídamente de uno a otro incidente, no suele incluir derivados superfluos, economiza líneas de diálogo si las puede sustituir con un gesto o un hecho, y casi siempre (aunque no con precisión) cuenta las cosas según la apariencia que ellas presentan a un burlado protagonista. Este juego de apariencias, y una habilidad para el montaje, establecen asociaciones entre una escena y la siguiente, sea por medio de la cámara (en **La dama desaparece** el asiento ocupado por Dame May Whitty es sustituído de pronto por el asiento vacío) o por medio del sonido (en **39 escalones** el grito de la casera que descubre un cadáver es sustituído por el pitido del tren en que se aleja Robert Donat).

HITCHCOCK

Entre varias habilidades Hitchcock posee la fundamental de dar en un detalle físico, un zapato, un cuchillo o una cortina, todo el sentido de una escena, y si a veces desvía la amenaza con una divertida trivialidad, se debe a que sus dos finalidades son el terror y el humorismo, y no suele abandonar a uno si no es para llegar al otro. Para la carrera de un director, estos pocos films, modestos de pretensiones y separadamente insatisfactorios, constituyen un período de extremo lucimiento, cuando ya ha madurado su competencia como narrador y se atreve a atender el detalle dramático tanto como atiende a su comedia. En **39 escalones** Robert Donat y Madeleine Carroll quedan unidos por esposas en sus muñecas y deben pasar la noche juntos (odiándose, ciertamente) antes de librarse de ese yugo. En **Agente secreto** una nota de órgano, sostenida y solitaria, comienza antes que la cámara deje ver el cadáver del organista, que descansa sobre el teclado. Con más introspección psicológica (caso excepcional), en **Sabotaje** asoma por dos veces el pensamiento de Sylvia Sidney, cuando quiere matar a su marido (alterna su cara con un cuchillo cercano) y cuando ansía ver a su hermano muerto (en una multitud de transeúntes aparece, como un espejismo, el rostro de Desmond Tester). Ideas nuevas y distintas caracterizan a todo este período, y aunque la crítica ha ponderado, en **Young and Innocent** (1937), un travelling de cámara que empieza por una panorámica a 50 metros del objetivo y termina a diez centímetros de un ojo criminal, no son estas proezas, sino las de un elocuente narrador, dueño de su asunto, las que señalan el apogeo de 1934-38. Los virtuosismos técnicos de **Sabotaje** pueden quedar fácilmente en el olvido, pero el viaje

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (El hombre que sabía demasiado), Gaumont British, producida por Balcon e Ivor Montagu, libreto A. R. Rawlinson y Edwin Greenwood, sobre asunto de Charles Bennett y D. B. Wyndham-Lewis, diálogo adicional Emlyn Williams, fotografía Curt Courant, con Leslie Banks, Peter Lorre, Edna Best, Nova Pilbeam, Hugh Wakefield, Pierre Fresnay (1934);

THE THIRTY-NINE STEPS (Treinta y nueve escalones), Gaumont British, producción de Michael Balcon e Ivor Montagu, libreto Alma Reville y Charles Bennett, sobre novela de John Buchan, fotografía Bernard Knowles, con Robert Donat, Madeleine Carroll, Lucy Mannheim, Godfrey Tearle (1935);

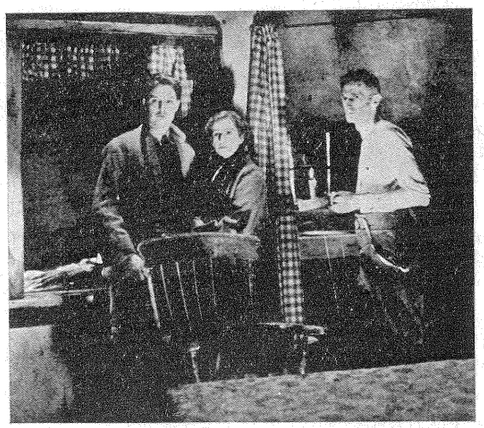
THE SECRET AGENT (Agente secreto), Gaumont British producción de Michael Balcon e Ivor Montagu, libreto de Charles Bennett, sobre novela de W. Somerset Maugham y pieza de Campbell Dixon, fotografía Bernard Knowles, con Madeleine Carroll, John Gielgud, Peter Lorre, Robert Young, Percy Marmont, Lilli Palmer (1936);

de un muchacho por las calles de Londres, llevando bajo el brazo, y sin saberlo, una bomba que explotará a hora fija, queda en el recuerdo del espectador; estaba hecho, simplemente, con alternancia de las diversas atracciones callejeras, relojes de las esquinas, imagen del paquete; no tenía otra virtud formal que su ritmo, y constituía el nudo del asunto.

uno a la deriva

"El arte de dirigir para el mercado comercial consiste en saber hasta dónde se puede ir. En muchos sentidos soy más libre ahora que antes de hacer lo que quiero. Confío en tener más libertad todavía —si los públicos me la otorgan." En 1937 Hitchcock pudo plantear así el futuro de su carrera, pero estas palabras recogidas por la antología demuestran que no sabía hasta dónde podía ir. Sus obras no dependían de la vocación ni de un cuerpo de ideas sino estrictamente de una impostergable relación con su público; en un sentido, Hitchcock necesita tanto de su espectador como puede precisarlo el actor teatral, que no se siente artista si no siente a la platea. En 1939 se comportó como si pensara que ya había dado al cine inglés todo lo que podía dar, e incurrió en dos pasos distintos a todo precedente. Primero, dirigió **Jamaica Inn** (La posada maldita, 1939), sobre una novela de Daphne du Maurier, prefiriendo la truculencia explícita, los villanos barbudos y una narración ingenua, donde probablemente el coproductor Charles Laughton se quiso lucir como intérprete. Segundo, firmó un suculento contrato con David O. Selznick, e ingresó a Hollywood, para un público universal. Esto significaba poner en manos de Hitchcock todo lo que el viento le dejó a Selznick: dinero, grandes escenarios, un reparto de estrellas, música celestial al fondo, cualquier grado de técnica fotográfica y sonora. Para muchos, **Rebecca** (1940) fué un prodigio del director: informar sobre una mujer muerta sin mostrarla nunca (iniciales en las sábanas, perros cuidando puertas altas), aterrar a la segunda dama del castillo con el susurrado recuerdo de la primera, perder a su protagonista en el escenario, haciendo de cada escalón y cada cortina un personaje amenazante. La contrapartida fué dedicar un extenso metraje a contar poco o nada, planteando un misterio artificial que pudo deshacerse con dos palabras sensatas (pero Laurence Olivier era reticente) y alargando cada escena para rellenarla mejor con trucos de cámara. Con más claridad que las obras posteriores, **Rebecca** sienta el contraste entre el mejor período inglés del director y el lujo al que se transfirió: el equilibrio de los melodramas ingleses suponía una proporción de contenido y estilo, donde el director no se ponía más ambicioso de lo que su tema toleraba. Al agrandar el recipiente, omitió aumentar también el contenido de sus films, y todo el lustre formal de **Rebecca** hace más notoria la falsedad de su asunto, resuelto en golpes de efecto (el incendio final) y en virtuosismos de cámara, pero carente de una sustancia o una emoción duradera. Más sentido quiso tener, en cambio, **Foreign Correspondent** (Corresponsal extranjero, 1940), que proclamaba con discursos un melodrama antinazi de circunstancias, pero aunque tenía excelentes escenas de acción, y ocasional humorismo de diálogo, se transparentaba la imitación de las anteriores aventuras inglesas de espionaje, sin la gratuidad festiva que las hacía aceptables, y con agregados de truculencia y de sensiblería. Con **Foreign Correspondent** comenzó el paseo de Hitchcock por las productoras de Hollywood, arrendado por su patrón Selznick, sucesivamente, a Walter Wanger, RKO, Universal y 20th Century Fox. Esta variedad no le impidió repetir sus mismas recetas, y aunque probó la comedia con **Mr. and Mrs. Smith** (Casados y descasados, 1941), volvió de inmediato a sus misterios policiales y a sus asuntos de espionaje. La segunda parte de **Suspicion** (La sospecha, 1942) tiende a probar que Joan Fontaine se equivocaba en creer que su marido Cary Grant quería matarla, pero la primera parte, antes de desarmar el truco, convence de ello a numeroso público. Después que se ha hablado de venenos, todo alimento a la vista despierta una curiosa aprensión; en una cena donde se conversa de crímenes meditados, el cirujano parte un pollo como si debiera operarlo, y un vaso de leche llevado de una a otra habitación es enfocado por la cámara (bajo luz potente) como el auténtico protagonista de la historia.

Intrigas que no entienden bien (39 Steps)



Más tarde, en **Saboteur** (Saboteador, 1942) Hitchcock se escribió su propio argumento, robándose a sí mismo las ideas de films anteriores: un inocente acusado de un crimen debe huir de la policía y de los criminales, la carrera a través del país se complica por una dama joven, el protagonista fuga atado con esposas, un incidente de la huída detiene a la pareja en una fiesta de sociedad donde deben correr por varias habitaciones mientras guardan las apariencias de ser invitados, la muerte final del villano se produce con la caída de una gran altura. Hasta en los detalles podía verse que el director se encontraba bastante bueno como modelo, pero el tema de la caída (Donald Calthrop en **Blackmail**, Charles Laughton en **Jamaica Inn**, Edmund Gwenn en **Foreign Correspondent**), estaba enfatizado por tres minutos de sufrimiento: enganchado a una gran altura, la manga del saco de Norman Lloyd se descose lentamente, y cuando llega a rasgarse del todo el sujeto cae de la estatua de la Libertad hasta el mar; tres acordes musicales alivian la tensión, y el film termina.

Con **Shadow of a Doubt** (La sombra de una duda, 1943) el director volvió, por única vez en Hollywood, al terreno ideal del crimen sugerido en un ambiente cotidiano, con un asesino refugiado en el hogar simple e inocente de su hermana y sobrinos. Un cronista observó que gran parte de los efectos logrados por Hitchcock dependían aquí de un uso intencionado del sonido, a la manera que Orson Welles empleara anteriormente: los personajes se interrumpen mutuamente, hablan a un mismo tiempo, desarrollan conversaciones paralelas y ajenas, trozos de conversación sobresalen más nítidamente del contexto, un diálogo se sostiene mientras uno de los personajes sale de una pieza a otra. Estos detalles naturalistas destacaban aun más la atmósfera familiar y empujaban el contraste con los hechos que sólo conocían el espectador y el protagonista; éste era un asesino maniático, una amenaza latente en el ambiente doméstico, y al confrontar sus obsesiones con la naturalidad circundante, se obtenía un espectáculo más terrorista que todo el andamiaje habitual de vientos que silban, cortinas que se golpean y escaleras que ocultan sombras. Con leve ironía, dos personajes secundarios, entusiastas de las novelas policiales (Hume Cronyn y Henry Travers) discutían lateralmente las diversas formas del crimen perfecto, ajenos al crimen real que les rondaba.

Como director realmente productivo, Hitchcock batió en este período los records de fecundidad, y saltó nuevamente de la anécdota policial al editorial antinazi de **Lifeboat** (Ocho a la deriva, 1943), pero éste era realmente original, y juntaba en una barca a gente demasiado representativa (un nazi, una periodista, un ingeniero, un camarero negro) dispuestos a discutir la salvación de sus vidas tanto como el porvenir social de la humanidad. La excelencia técnica de la realización no llegaba a disimular la ingenuidad de casi todas sus alegorías; el sentido práctico atribuído al personaje nazi (Walter Slezak) motivó inútiles polémicas sobre la intención política del director y de sus argumentistas John Steinbeck y Jo Swerling.

Este primer período de Hollywood terminó con una licencia temporaria, y Hitchcock volvió a Inglaterra para producir dos documentales cortos,

SABOTAGE (Sabotaje, en EE. UU. **A Woman Alone)**, Gaumont British, producción de Michael Balcon e Ivor Montagu, libreto de Charles Bennett sobre novela de Joseph Conrad, fotografía Bernard Knowles, con Sylvia Sidney, Oscar Homolka, Desmond Tester, John Loder (1936);

YOUNG AND INNOCENT (en EE. UU. **A Girl Was Young)**, Gainsborough-Gaumont British, producción de Edward Black, libreto de Charles Bennett sobre novela de Josephine Tey, fotografía Bernard Knowles, con Derrick de Marney, Nova Pilbeam, Percy Marmont, Basil Radford, Mary Clare (1937);

THE LADY VANISHES (La dama desaparece), Gainsborough, producción de Edward Black, libreto de Sidney Gilliat y Frank Launder sobre novela de Ethel Lina White, fotografía Jack Cox, con Margaret Lockwood, Michael Redgrave, Paul Lukas, Dame May Whitty, Googie Withers, Mary Clare, Basil Radford (1938);

JAMAICA INN (La posada maldita), producción Mayflower de Erich Pommer y Charles Laughton, libreto de Sidney Gilliat y Joan Harrison, sobre novela de Daphne du Maurier, fotografía Harry Stradling y Bernard Knowles, con Charles Laughton, Maureen O'Hara, Robert Newton, Emlyn Williams, Leslie Banks, Mervyn Johns (1939);

En Estados Unidos

REBECCA (Rebeca, la mujer inolvidable), productor David O. Selznick, libreto de Robert E. Sherwood y Joan Harrison, sobre novela de Daphne du Maurier, fotografía George Barnes (1940);

FOREIGN CORRESPONDENT (Corresponsal extranjero), productor Walter Wanger, libreto de Charles Bennett y Joan Harrison, diálogo James Hilton y Robert Benchley, fotografía Rudolph Mate, diseños de William Cameron Menzies, con Joel McCrea, Laraine Day, Herbert Marshall, George Sanders, Albert Basserman, Robert Benchley, Edmund Gwenn (1940);

Aventure Malgache y **Bon Voyage**, ambos de 1944, sobre la resistencia francesa a Petain y sobre un caso de espionaje auténtico, que algunos cronistas enterados no reputaron más convincente que el espionaje ficticio preferido por el director en 1934-38. Estaban hablados en francés y no se exhibieron en el Uruguay, ni aun en Inglaterra.

sabía demasiado

La vuelta a Hollywood en 1945, para cumplir y liquidar el contrato con Selznick, comprometió a Hitchcock en el período más falso y prostituído de su carrera. Fué esclavo de un sistema de estrellas, debió atender con primeros planos a sus intérpretes, y no con ingenio a sus temas. En **Spellbound** (Cuéntame tu vida, 1945), se debió sujetar a asuntos que un contemporáneo tildó de "freudulentos"; en **Notorious** (Tuyo es mi corazón, 1946), debió alargar artificialmente un escaso conflicto de espionaje entre cuatro paredes; en **The Paradine Case** (Agonía de amor, 1946), debió fingir que era interesante y fecundo el penoso libreto escrito por el mismo Selznick, narrado en sucesivos diálogos entre dos personas, siempre muy serviciales e informativas. Estos títulos hacían ruido por Ingrid Bergman, Cary Grant, Gregory Peck, Charles Laughton y hasta Salvador Dali (que diseñó una secuencia chillona para el primer film); ninguno tiene otro Hitchcock que el de los detalles, sin un dominio del asunto. Hacia 1946 las estadísticas facultaron para que un agudo crítico apuntara que **Spellbound**, con un costo de un millón setecientos mil, reportó ocho millones de dólares, y que **Notorious**, con un costo de dos millones, **"tiene bastante amor dentro como para conseguir una entrada de nueve millones"**; simultáneamente, además, el director declaraba a la prensa que el compromiso es inevitable si se quiere llegar a públicos más amplios.

Resulta difícil apreciar si Hitchcock podía estar tan obligado a comercializarse como para hacer declaraciones de disculpa. El productor Selznick paga, presumiblemente, salarios muy altos, se rodea

Un misterio artificial: Rebecca (al medio: Hitchcock)

de estrellas famosas, y filma superproducciones; el contrato firmado con Hitchcock debía ser ventajoso para éste, y el préstamo posterior a otras empresas (una práctica habitual de Selznick) debió rendir aun más beneficios al director prestado. Por otra parte, era abrumadora la fecundidad de éste, trabajando a un promedio de más de una película por año, y obteniendo casi siempre éxitos de taquilla. Con más rigor de plan, con más cuidado de su prestigio, con más independneeia de un dinero buscado por la ambición y no por la necesidad, Hitchcock pudo haber eludido el rodaje de melodramas románticos, en los que la motivación de conducta y el planteo dramático no excedían la calidad de historietas para semanarios femeninos. Debe suponerse que ya entonces previó que esa debilidad de sus temas habría de indisponerle con su espectador más inteligente, uno que busca ser sorprendido y asustado en un juego legítimo, no por ser ingenuo sino por creerse lúcido y no serlo bastante, como el lector habitual de las novelas policiales. Pero la atención a ese espectador le resultaba muy difícil de satisfacer, si debía operar con grandes volúmenes de sentimiento (o sensiblería), y manejar abstracciones de diálogo en lugar de hechos y movimientos, como lo hiciera en su mejor época. A ese espectador dedicó golpes de efecto, como apuntar con un revólver a la cámara (en **Spellbound**), pero sin operar en planos mentales, en crear expectativas, para colmarlas o defraudarlas. En ningún momento de su carrera, además, fué Hitchcock un cumplido director dramático; su capacidad para el análisis psicológico de personajes y situaciones rara vez excedió la competeneia normal de cualquier director menos famoso, y la elección de sus temas nunca demostró otro impulso vocacional que el de seleccionar un buen terreno para hacer prestidigitación. Esta despreocupación por sus temas convierte en natural su comercio, porque cuando se es un mero artesano se puede defender de oficio cualquier causa; más doloroso es haber visto a Frank Borzage, a King Vidor o a Lewis Milestone, dedicados a defender lo que antes atacaron.

La extrema preocupación por un virtuosismo formal es la única clave de **Rope** (La soga, 1948), donde Hitchcock quiso dejar constancia de que sabía más de cine que cualquiera de sus imitadores. Abolió el montaje y rodó todo el film en tomas de diez minutos, calculando al centímetro el movimiento de actores y cámara, el desplazamiento de muebles y paredes, la colocación de micrófonos, focos y demás aparatos de filmación. El resultado fué, en primer lugar, mero teatro, con toda la acción en un escenario y todo el asunto subordinado a lo que los personajes se dijesen durante hora y media; en segundo lugar, fué alta técnica para la apreciación de los técnicos, pero no ciertamente del público. Tocar el violín con la otra mano, proeza que no tiene sentido si la música se escucha por radio, requiere también un alto virtuosismo, aunque éste sólo será apreciado por quienes entiendan y contemplen al fenómeno. Este causó en Hollywood una pregonada admiración, y toda la polémica suscitada por **Rope** resulta un eco secundario (y estéril) del prodigio cumplido. Pero como cine, como enseñanza a otros realizadores, como evento de particular interés para la apreciación crítica, o como innovación a las formas del espectáculo público, el film significó muy poco: donde conseguía montaje dentro del cuadro, alternando dos elementos visuales con un giro de la cámara, sólo estaba repitiendo lo que

Planteo policial depurado (Stage Fright)

otros directores (Wyler, por ejemplo) sabían obtener ya. A ese paso había dedicado, sin embargo, un momento particularmente favorable de su carrera: era su primer título liberado del contrato con Selznick, y el comienzo de su empresa productora Transatlantic (sociedad con Sidney Bernstein), que le debería permitir una más amplia libertad de acción. Pero no tenía nada que decir, salvo que quería y podía lucirse.

Los tres films inmediatos de Hitchcock, rodados en Inglaterra, no han sido exhibidos en el Uruguay, pero de acuerdo a la crítica extranjera señalan, tras un paso muy censurado, una leve recuperación. En **Under Capricorn** (Bajo el signo de Capricornio, 1949), segundo film de Transatlantic, hay un extenso folletín del siglo XIX, con

---

MR. AND MRS. SMITH (Casados y descasados), producción RKO, libreto cinematográfico de Norman Krasna, fotografía Harry Stradling, con Carole Lombard, Robert Montgomery, Gene Raymond, Jack Carson (1941);

SUSPICION (La sospecha), producción RKO, libreto de Samson Raphaelson, Joan Harrison y Alma Reville, sobre novela de Francis Iles, fotografía Harry Stradling, con Cary Grant, Joan Fontaine, Nigel Bruce, Sir Cedric Hardwicke, Dame May Whitty, Heather Angel (1942);

SABOTEUR (Saboteador), Universal, producción de Frank Lloyd y Jack Skirball, argumento de Hitchcock, libreto de Peter Viertel, Joan Harrison y Dorothy Parker, fotografía Joseph Valentine, con Robert Cummings, Priscilla Lane, Otto Kruger, Alan Baxter, Norman Lloyd, Alma Kruger (1942);

SHADOW OF A DOUBT (La sombra de una duda), Universal, producción de Jack Skirball, libreto de Thornton Wilder, Alma Reville y Sally Benson, sobre asunto de Gordon McDonnell, fotografía Joseph Valentine, con Joseph Cotten, Teresa Wright, MacDonald Carey, Patricia Collinge, Henry Travers, Hume Cronyn, Wallace Ford (1943);

LIFEBOAT (Ocho a la deriva), 20th Century Fox, producción de Kenneth MacGowan, libreto Jo Swerling sobre asunto de John Steinbeck, fotografía Glen MacWilliams, con Tallulah Bankhead, Walter Slezak, John Hodiak, Canada Lee, William Bendix, Henry Hull, Heather Angel, Hume Cronyn (1943);

En Inglaterra:

AVENTURE MALGACHE, documental producida para el Ministerio Británico de Información, libreto de J. O. C. Orton y Angus McPhail, fotografía Gunther Krampf (1944);

BON VOYAGE, documental producida para el Ministerio Británico de Información, fotografía Gunther Krampf (1944);

acción que abarca varios años, amores clandestinos y vidas disipadas; como **Rope**, es en tecnicolor, e incluye tomas largas por el gusto de hacerlas. En **Stage Fright** (1950) y mejor aún en **Strangers on a Train** (1951) parece volver a un planteo policial depurado, más atento al interés de las cosas que ocurren y menos preocupado de sondear la complejidad de sus personajes; es una forma más elemental o superficial del cine dramático, pero en ese terreno Hitchcock obtiene sus mejores resultados, y las crónicas aseguran que lo hace con ingenio, como en los viejos tiempos.

Es presumible que Hitchcock siga produciendo en el futuro al mismo tren cumplido, supuesto que su esposa Alma Reville y su secretaria Joan Harrison sigan supervisando y colaborando en los libretos, para adelantarle trabajo; también es presumible que toda su producción siga luciendo la misma irregularidad. Un poco de ingenio para los asuntos policiales, una indiferencia general para elegir los temas, una preocupación obsesiva con cumplir maniobras difíciles, no encuadran a un notable director cinematográfico, y mucho menos a un artista: más deseable es que un cumplido artesano tenga el afán de decir cosas en las que cree o en las que finja creer. El cine debe agradecerle, sin embargo, algunas iniciativas que luego fueron moneda común de otros realizadores, y si las mejores películas policiales de hoy están en deuda con las mejores de ayer, Hitchcock debe llevar buena parte de ese crédito.

H. A. T.

Bibliografía. Dos trabajos son de particular interés. Uno es el **"Index to the Work of Alfred Hitchcock"**, recopilación y comentarios de Peter Noble, editado por el British Film Institute (Londres, 1949); otro es el ensayo sobre Hitchcock que Lindsay Anderson publicara en **Sequence 9** (Londres, 1949). La nota precedente ha utilizado ambas publicaciones, en especial para la información relativa a films anteriores a 1934.

En Estados Unidos:

SPELLBOUND (Cuéntame tu vida), producción de David O. Selznick, libreto de Ben Hecht, fotografía George Barnes, con Ingrid Bergman, Gregory Peck, Rhonda Fleming, Leo G. Carroll, Michael Chekhov, Norman Lloyd, Steve Geray (1945);

NOTORIOUS (Tuyo es mi corazón), producción y argumento de Hitchcock, libreto de Ben Hecht, fotografía Ted Tetzlaff, con Ingrid Bergman, Cary Grant, Claude Rains, Louis Calhern, Reinhold Schunzel (1946);

THE PARADINE CASE (Agonía de amor), producción de David O. Selznick, libreto del mismo Selznick sobre novela de Robert Hichens, adaptación de Alma Reville, fotografía Lee Garmes, con Gregory Peck, Ann Todd, Charles Laughton, Charles Coburn, Alida Valli, Ethel Barrymore, Louis Jourdan, Joan Tetzel, Leo G. Carroll (1947);

ROPE (La soga), producción Trans atlantic (Sidney Bernstein y Hitchcock), distribuída por Warner Brothers, libreto de Arthur Laurents sobre pieza de Patrick Hamilton, adaptada por Hume Cronyn, fotografía Joseph Valentine y William Skall, con James Stewart, John Dall, Farley Granger, Joan Chandler, Sir Cedric Hardwicke (1948);

En Inglaterra:

UNDER CAPRICORN (El signo de Capricornio), producción Transatlantic, distr. Warner Brothers, libreto de James Bridie sobre novela de Helen Simpson, adaptada por Hume Cronyn, fotografía Jack Cardiff, con Ingrid Bergman, Joseph Cotten, Michael Wilding, Margaret Leighton (1949);

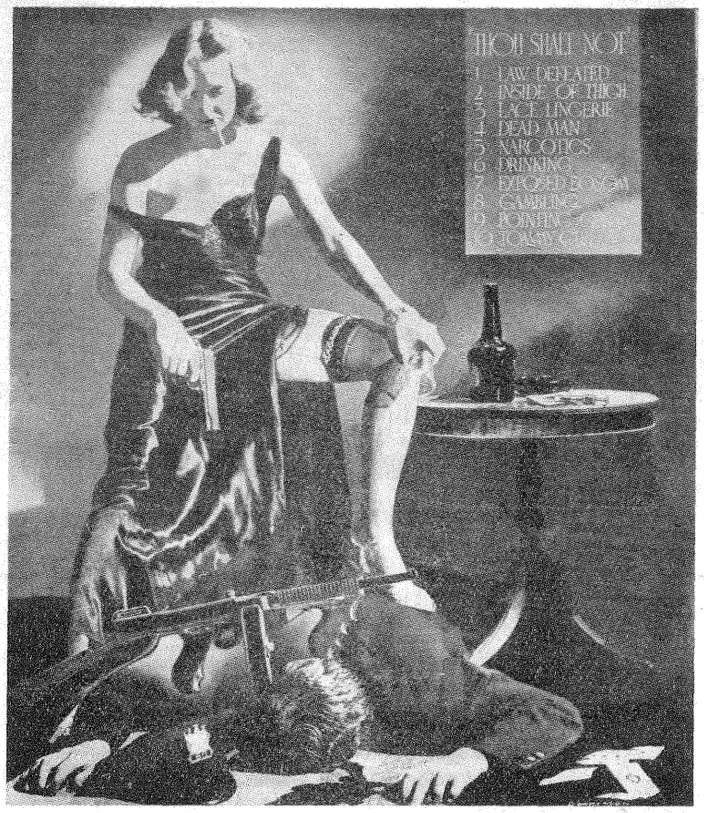
STAGE FRIGHT, distribución Warner Brothers, libreto de Whitefield Cook, sobre novela de Selwyn Jepson, adaptada por Alma Reville y James Bridie, con Jane Wyman, Marlene Dietrich, Richard Todd, Alistair Sim, Michael Wilding (1950);

STRANGERS ON A TRAIN, distribución Warner Brothers, libreto de Raymond Chandler y Czenzi Ormonde sobre novela de Patricia Highsmith, con Robert Walker, Farley Granger, Laura Elliot, Patricia Hitchcock (1951).

En 1952, y en Quebec, Canadá, comenzó a filmar **I Confess**, con Montgomery Clift.

PLEBISCITO

EL HECHO INFORTUNADO ES QUE LOS INTEGRANTES DEL público no comprenden su propio poder. Van al cine, una semana tras otra, porque les queda a mano, porque es razonablemente barato y cómodo, porque ofrece una forma atractiva de escaparse de la insípida vida cotidiana, especialmente en las ciudades, y porque es un sitio donde se puede experimentar un agradable sentimiento comunal, sin la obligación de cumplir ninguno de los deberes que una comunidad normalmente exige. Encuentran algunos films entretenidos, otros aburridos, pero van semana tras semana, guiados por el hábito y por la persuasión de la propaganda, sin comprender que cada vez que pagan por ver un film y sentarse pasivamente ante él, bueno, malo o mediocre, están apuntando un voto por más films de la misma clase.— **ERNEST LINDGREN** (en **The Art of the Film**, 1948).



los diez mandamientos desobedecidos

cómo surgió la organización que dirige el cine americano

la censura hays

libertad en el cine

un precedente

Antes de la aparición, en 1930, del Código de Etica, que desde entonces regula la producción cinematográfica norteamericana, los censores del Estado utilizaban una doble lista de once temas prohibidos al cine y veinticinco que debían ser tratados con especial cuidado. Esta lista había sido aceptada y sancionada con el acuerdo de la Comisión Federal de Comercio en octubre 1927 y, en síntesis, contenía:

A) Prohibición de mostrar en los films:

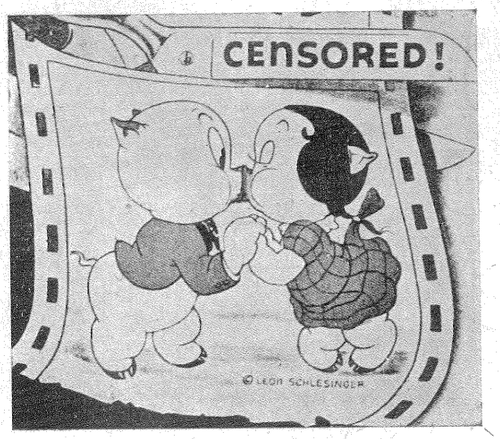
1. Escritas u oralmente, con sentido profano, las palabras "Dios", "Señor", "Jesús", "Cristo" y expresiones vulgares como "hell" y "damn". Literalmente, estos dos vocablos significan en inglés "infierno" y "maldito", pero sirven con preferencia para el insulto.
2. Toda desnudez sugestiva o licenciosa (incluso silueta o simple referencia hablada o escrita).
3. Tráfico ilegal de drogas.
4. Toda inferencia de perversiones sexuales.
5. Trata de blancas.
6. Relaciones sexuales entre blancos y negros.
7. Higiene sexual y enfermedades venéreas.
8. Escenas que presenten nacimientos (incluso en silueta).
9. Organos sexuales infantiles.

10. Toda ridiculización del clero.
11. Toda ofensa a cualquier nación, raza o credo.

B) Debe tenerse especial cuidado en el modo como son tratados los siguientes temas, con el fin de que la vulgaridad sea eliminada y el buen gusto enfatizado:

12. Uso de la bandera.
13. Relaciones internacionales.
14. Incendios.
15. Uso de armas de fuego.
16. Robo en todos sus grados y variantes.
17. Brutalidad.
18. Técnica homicida.
19. Métodos de contrabando.
20. Interrogatorios de tercer grado.
21. Ejecuciones como castigo legal.
22. Simpatía por criminales.
23. Actitud hacia personalidades e instituciones.
24. Sedición.
25. Crueldad con niños o animales.
26. Marca de animales o personas.
27. La venta de mujeres o una mujer vendiendo su virtud.
28. Violación (incluso atentado).
29. Noche de bodas.
30. Hombre y mujer juntos en una cama.
31. Seducción.
32. La institución del matrimonio.
33. Operaciones quirúrgicas.
34. Uso de drogas.
35. Títulos o escenas en relación con el cumplimiento de la ley o quienes lo tienen a su cargo.
36. Besos excesivos o lujuriosos.

Esta lista fué llamada "Dont's and Be Carefuls" (No Lo Haga y Sea Cuidadoso) e hizo muy poco en favor de la tranquilidad de los productores por la vaga frontera que separaba lo objetable de lo que no lo era. Esa vaguedad permitía al censor resolver de modo imprevisible cada caso particular. Un crítico de la revista COLLIER'S (24-XI-34) recomendó irónicamente a la industria que "no olvidara detenerse antes de haber ido demasiado lejos" y que "si no podía ser buena, que fuera cuidadosa". Como los productores seguían sin saber hasta dónde podían ir sin ir demasiado lejos y seguían a merced del censor, el publicista católico Martin Quigley, portavoz de Hollywood, pronto declaró que la lista tenía tanto valor como decirle a un joven que hiciera el bien y reprobara el mal. Agregó que se precisaba un "verdadero código ético" y, pasando del dicho al hecho, se puso en contacto con el sacerdote jesuíta Daniel A. Lord para redactarlo junto con el presbiteriano laico Hays.



besos excesivos o lujuriosos

¿Quién escribió el Código?

La evidencia principal señala al Padre Lord, cuya única anterior relación con el cine databa de 1927 (fecha en que había sido consejero técnico del Kings). En una carta enviada a Ruth Inglis, en film de Cecil B. De Mille **Rey de Reyes** (King of 1943), Lord dice que la redacción del Código le pertenece. Este fué adoptado en marzo 1930 bajo la denominación de "Código de la Producción". También fué aceptado un Código de Propaganda en el mes de junio. Ambos son interpretados y aplicados desde entonces por una Administración y un Consejo, presididos a partir de junio de 1934 por el presbiteriano Joseph I. Breen. El Código de la Producción tiene una doble naturaleza: las Aplicaciones Particulares por un lado y, por otro, tres grupos de razones que le sirven de plataforma filosófica (moral), a saber, uno para su preámbulo, otro para sus principios generales y otro más para las aplicaciones particulares. Estos tres grupos son la obra del Padre Lord aunque sean los Principios Particulares los que constituyen el código propiamente dicho. En realidad, muchas de las proposiciones de 1927 que pasan al Código nada tienen que ver con la moral cristiana y su reducción a una moral cinematográfica racional (como la que prepara el Padre Lord) parece contra natura. Que éste era un hecho sabido por Hays lo denuncia la tardía publicación de esa plataforma recién después de una violenta campaña de la Legión de la Decencia (1933 al 34). Entonces, los anticatólicos sostuvieron que la oficina Hays estaba dominada por católicos. La Oficina contestó que las reglas codificadas no reflejaban ningún sistema teológico particular sino las instituciones, valores morales y necesidades de la sociedad. Terry Ramsaye se apresuró a calificar el Código de "Magna Carta de la decencia oficial". El documento es innegablemente moralizante. El aficionado a las estadísticas hallará que en él la palabra "moral" y derivados aparece veintiséis veces y que los vocablos "pecado", "bueno", "rectitud", "maldad" y similares surgen a la menor provocación. Aunque la "ley divina" sólo una vez es mencionada, el lenguaje y razonamientos del Código pertenecen más al terreno de la moral que de la sociología.

Principios Generales

La premisa básica es que el cine, como entretenimiento y como arte, afecta la vida moral de un pueblo. Aunque se admite que el arte en sí es neutro en materia moral, se sostiene que el arte como producto de una mente individual y como una influencia sobre los que entran en contacto con él, posee "una profunda significación moral". De lo que no se dan pruebas. Libros, obras de teatro, periódicos (la radio no es mencionada) son, para los codificadores, menos "persuasivos" pues obran en un círculo más reducido. En definitiva, el propio Código resume así los principios generales en que se basa: **"I) No podrá producirse ningún film que disminuya la moral de quienes lo vean. Nunca deberá despertarse la simpatía del público por el crimen, la mala acción, el mal o el pecado. II) Sólo deberá ser presentada la vida normal y corriente, sujeta sólo a los requerimientos del drama o del entretenimiento. III) La ley natural o humana no deberá nunca ser ridiculizada, ni se deberá despertar simpatía por su violación."** Por **"ley natural o humana"**, se entiende aquella **"que está escrita en los corazones de toda la humanidad, los grandes principios básicos de rectitud y justicia dictados por la conciencia"**. Este segundo principio es uno de los pocos no negativos del Código y debe entenderse como un llamado a utilizar el cine como **"una poderosa fuerza natural para la superación del hombre"**.

Aplicaciones Particulares

Contrariamente al origen filosófico de los Principios Generales, las previsiones prácticas del Código son de carácter empírico y prohiben todo aquel contenido que ha causado problemas a la industria desde el pasado hasta el propio imperio de la lista del 27. Esta, por otra parte, es el punto de partida tomado por los codificadores y parece necesario señalar, a medida que se resuma el texto de 1930, cuánto debe la actual redacción a ese antecedente. Para este fin, se coloca después de los artículos que correspondan un número que señala el análogo de la lista de 1927.

I. Crímenes contra la ley.

Estos no pueden nunca ser presentados de modo de despertar: la simpatía por el crimen, la antipatía contra la ley y la justicia, el deseo de imitación. (22)

1. Asesinato.
   a) Su técnica debe ser presentada de modo que no inspire la imitación. (18)
   b) Los homicidios brutales no deben presentarse detalladamente.
   c) La venganza en tiempos modernos no debe ser justificada.
2. Métodos criminales.

No deberían ser explícitamente presentados, ni sus métodos detallados:

   a) Robos en todos sus grados y variantes. (16)
   b) Lo mismo con respecto a incendios. (14)
   c) Uso de armas de fuego (éste debería ser restringido a lo esencial). (15)
   d) Métodos de contrabando. (19)

3. Tráfico ilegal de drogas.

No deberá ser presentado de modo de despertar la curiosidad por el uso o el tráfico de drogas. No serán aprobadas las escenas que muestren en detalle el uso o el efecto de droga (según enmienda del 11 de setiembre de 1946). (3) (34)

4. El uso de bebidas en la vida americana.

No deberá ser presentado cuando no lo requiera el argumento o la caracterización apropiada.

II. Sexo.

La santidad de la institución matrimonial y el hogar deben ser mantenidos. Los films no deben sugerir que son aceptadas, o corrientes, formas inferiores de relación sexual. (32)

1. Adulterio o relaciones ilícitas.

Necesaria materia argumental a veces, no debe ser explícitamente tratada, justificada o presentada atractivamente.

2. Escenas de pasión.
   a) No deberían ser introducidas sino cuando fueran definidamente esenciales.
   b) Besos excesivos o lujuriosos, abrazos lujuriosos, posturas sugestivas o gestos, no deben ser presentados. (36)
   c) En general, la pasión debería ser tratada de modo de no estimular emociones inferiores.
3. Seducción o violación.
   a) No deberían ser nunca sino sugeridas y sólo cuando fueran esenciales al argumento. No deben nunca ser mostradas explícitamente. (28) (31)
   b) No deberán ser nunca el tema básico.
4. Perversión sexual. Prohibido (incluso toda sugerencia). (4)
5. Trata de blancas. No deberá ser tratada. (5)
6. Relaciones sexuales entre blancos y negros. Prohibidas. (6)
7. Higiene sexual y enfermedades venéreas no son temas propios para el cine comercial. (7)
8. Escenas que presenten nacimientos (incluso en silueta). No deberán ser presentadas nunca. (8)
9. Organos sexuales infantiles. No deberán nunca ser expuestos. (9)

III. Vulgaridad.

El tratamiento de temas bajos, desagradables o que disgusten, aunque no sean necesariamente malos, deberá estar siempre guiado por el buen gusto y el respeto por la sensibilidad del público.

IV. Obscenidad.

Está prohibida toda obscenidad en palabras, gestos, referencias, canciones, bromas o por simple sugestión, aunque ésta sólo la entienda parte del público.

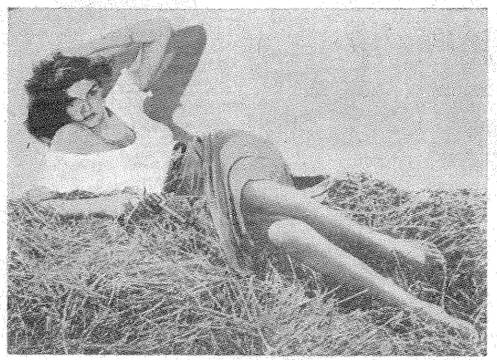
V. Profanación.

Esta sección fué enmendada el 1º de noviembre de 1939.

La propia profanación o la simple expresión profana y vulgar, usada en cualquier sentido, queda prohibida. (1)

El Código no aprobará al uso de palabras o frases como las que siguen, o todas sus similares... (aquí el codificador hace una lista no taxativa de vocablos obscenos).

Y... Dios, Señor, Jesús, Cristo (a menos que sean utilizados reverentemente), maldición, infierno (excepto cuando su uso sea esencial o requerido, en un contexto histórico de toda escena o diálogo basados en un hecho histórico o tradicional, o por presentación apropiada de un texto literal de la Biblia, u otra cita religiosa o literaria, siempre que ese uso sea permitido por no ser objetable intrínsecamente o por no ofender el buen gusto). En la administración de la Sección V del Código de la Producción, la Administración del Código de la Producción debe saber que son ofensivas para los clientes de la industria cinematográfica en Estados Unidos y, más particularmente, para los de países extranjeros, las palabras... (aquí siguen las expresiones norteamericanas correspondientes a las españolas que caracterizan despectivamente a los extranjeros de determinados países, como "gringo", "gabacho", "tano", "gaita", etc.).



la proscripta

VI. Vestimenta.

1. Desnudez completa. No es nunca permitida, ni en silueta, ni aludida licenciosamente por otros personajes del film. (2)
2. Escenas en que un personaje se desviste. Deben ser desdeñadas y no usarse nunca, salvo cuando resulte esencial para el argumento.
3. Exposición indecente o indebida. Prohibido.
4. Ropas de baile que permitan una exposición indebida o movimientos indecentes. Prohibido.

VII. Bailes.

1. Bailes que sugieran o representen una acción sexual o una pasión indecente. Prohibido.
2. Los bailes que enfaticen movimientos indecentes son mirados como obscenos.

VIII. Religión.

1. Ningún film o episodio puede ridiculizar ninguna fe religiosa.
2. Ministros religiosos.
   En tal carácter no deberían ser presentados como personajes cómicos o malvados. (10)
3. Ceremonias.
   Deberían ser cuidadosa y respetuosamente encaradas.

IX. Ambientes.

El tratamiento de dormitorios debe estar gobernado por el buen gusto y la delicadeza. (30)

X. Sentimientos nacionales.

1. Uso de la bandera.
   Debe ser absolutamente respetuoso. (12)
2. Historia, instituciones, personalidades prominentes y ciudadanía de todos los países.
   Deberán ser presentados correctamente. (11) (13)

XI. Títulos.

No deberán ser usados títulos indecentes u obscenos.

XII. Temas desagradables.

Los siguientes temas deberán ser tratados cuidádosamente dentro de los límites del buen gusto:

1. Ejecuciones como castigo legal. (21)
2. Interrogatorios (tercer grado). (20)
3. Brutalidad. (17)
4. Marca de animales o personas. (26)
5. Crueldad con niños o animales. (25)
6. La venta de mujeres o una mujer vendiendo su virtud. (27)
7. Operaciones quirúrgicas. (33)

Más Resoluciones Particulares

Desde la aprobación del Código, el texto ha sufrido algunas enmiendas. Algunas ya constan incorporadas al articulado anterior, pero hay otras que amplían o interpretan la letra del documento. Una tiene relación con el tratamiento del crimen y sus principales disposiciones obligan, en síntesis, a: reducir los crímenes en un film al mínimo (la frecuencia de los homicidios tiende a desdeñar el carácter sagrado de la vida); no emplear el suicidio como solución dramática (por ser moralmente cuestionable y artísticamente malo) si no es absolutamente necesario; abolir el uso por los personajes criminales de ametralladoras u otra arma considerada ilegal (incluso su sonido fuera de escena); no hacer morir mantenedores de la ley a manos de criminales (incluso, detectives privados, guardas de banco, guardas de camiones blindados, etc.); en caso de tratarse el secuestro, sólo se aceptará como tema mientras, a) no sea el principal del film, b) el raptado no sea un niño, c) no haya detalles del delito, d) los delincuentes no reciban beneficio del mismo, e) los raptores sean castigados (se entiende que "secuestro" o "rapto" se refiere a la detención ilegal para pedir rescate); no realizar films de actividades criminales si en éstas actúan menores de modo que incite la imitación entre los jóvenes.

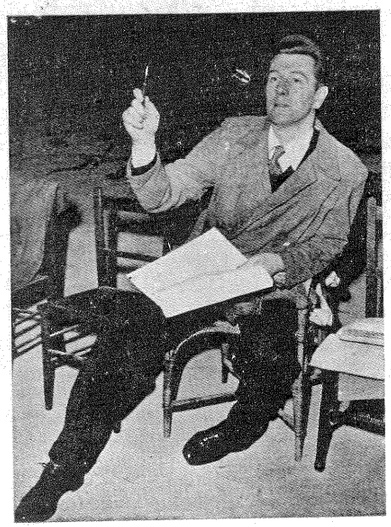
Otra enmienda se refiere a vestimenta. La sección correspondiente no incluye escenas auténticas, fotografiadas en tierras extranjeras, de nativos de dicha región que muestren la existencia salvaje. Estas serán permitidas cuando sean parte necesaria e integral de un film que pinte dicha tierra, dicha vida y siempre que no resulten intrínsecamente objetables o hechas en estudios ni se haga propaganda enfática de esas escenas y lo que contienen.

Razones en que se basa el Código

Ya se dijo antes que el documento presenta una plataforma racional y que ésta se debe, muy posiblemente, al Padre Lord. En síntesis, su razonamiento obedece al planteo que sigue:

El cine comercial (para diferenciarlo del destinado a iglesias, escuelas, movimientos educacionales, etc.) debe ser mirado primariamente como **entretenimiento.** La humanidad ha siempre reconocido la importancia del entretenimiento y su valor como vitalizador del cuerpo y el alma humanas. El entretenimiento, según sea favorable o dañino, puede tender a mejorar la raza (o al menos, revivir seres exhaustos por las realidades de la vida) o a degradar a los hombres, rebajando su nivel moral. El entretenimiento entra íntimamente en la vida, ocupando mentes y afectos durante horas de ocio, llegando a influir sobre toda una existencia: el hombre puede ser juzgado por su nivel de entretenimientos tan fácilmente como por su nivel de trabajo. Ejemplos: las saludables reacciones ante deportes saludables y las insanas ante otros como la riña de gallos o las corridas de toros. Recuérdese también el efecto sobre las naciones antiguas de los combates de gladiadores o los obscenos juegos de los tiempos romanos. El cine es muy importante como **arte.** Como tal, tiene el mismo objeto que las otras artes: presentar el pensamiento, emoción y experiencia humanos como un llamado al alma a través de los sentidos. Como entretenimiento, el arte penetra íntimamente en la vida de los hombres. El arte puede ser moralmente bueno si lleva al hom-

(Cont. en pág. 25)



un actor

Michael Redgrave

generosa condición para el patetismo, depurada sensibilidad

y un film

Odio que fué amor

(Mr. Chips casado con Madame Bovary en lugar de Greer Garson)

Una revelación

PARA MUCHOS ESPECTADORES LA interpretación de Michael Redgrave en *Odio que fué amor* (The Browning Version, 1951) parecerá una revelación. La autoridad histriónica, la experiencia que revela, sólo agregará sorpresa a la circunstancia misma del descubrimiento. Qué había hecho antes este gran actor, se podrá preguntar. Dónde estaba hasta ahora. La verdad es que Redgrave tiene una carrera cinematográfica —y teatral— tan larga e ilustre como la de cualquier otro intérprete de su generación. Y sólo deficiencias en la programación de los films británicos han impedido que aquí sea menos conocido que un Laurence Olivier o un James Mason.

Los más memoriosos recordarán, sin duda, dos de sus mayores creaciones. En *Al morir la noche* (Dead of Night, 1945), Redgrave era un ventrílocuo que enloquecía al creer que su muñeco quería abandonarlo por un colega. En un film en que lo fantástico era norma, este episodio (magistralmente dirigido por Cavalcanti) detallaba la tortura del protagonista, la locura que se iba apoderando de él, los celos en que desembocaba su equívoca pasión y la destrucción del muñeco con la que se liquidaba su razón. Redgrave decía el personaje con inteligencia y patetismo. La escena final lo mostraba, ya loco en el asilo, en una horrible mueca alegre de la que salía su propia voz deformada como la del muñeco.

Otro personaje torturado fué Orin en *Electra* (Mourning Becomes Electra, Dudley Nichols, 1947). La maciza trilogía de O'Neill, apenas abreviada para su traslado cinematográfico, tenía escasa significación. Pero Redgrave compuso con fuerza a un personaje que venga la muerte de su padre asesinando al amante de su madre y que luego se suicida, víctima de deseos incestuosos por su hermana. Otra vez la locura, la pasión equívoca, fueron las circunstancias que debió expresar. Tan convincente pareció su trabajo que el American National Board of Film Review lo declaró el mejor actor del año.

Pero Redgrave había conocido ya, en otra tierra y en otros medios, distintos triunfos.

iniciación dramática

Un año menor que Sir Laurence Olivier, cuatro menor que John Gielgud, seis que Sir Ralph Richardson, Michael Redgrave (que nació en Bristol en 1908) no ha alcanzado en el teatro la popularidad y la estima que estos tres actores. No ha escatimado esfuerzo, sin embargo, por obtener uno de los primeros puestos en la disputada escena británica. Tenía dos años cuando, tal vez involuntariamente, pisó un escenario (Melbourne, Australia); de muchacho participó en los Festivales shakespereanos en Stratford-on-Avon; mientras estudiaba francés y alemán en Cambridge (Magdalene College) fué uno de los animadores del excelente conjunto de aficionados que se conoce por la sigla ADC.

En 1936, Redgrave ingresó al *Old Vic* donde se destacó como Orlando junto a la Rosalinda de Edith Evans en una dinámica versión de *As You Like It*. También fué aplaudido como Laertes en un *Hamlet* memorable que protagonizó Olivier. Después de esta importante experiencia se unió a la compañía de John Gielgud en la que hizo un Bolingbroke *(Richard II)*, un Charles Surface *(The School for Scandal,* de Sheridan) y un Tusenbach *(Thes hermanas,* de Chejov) que merecieron elogios de la crítica. Pero su culminación como actor teatral en este período de preguerra habría de ser la composición del afeminado Aguecheek en una brillante versión de *Twelfth Night* que dirigió Michel St. Denis. La guerra interrumpió (hasta 1947) la carrera teatral de Redgrave pero no cortó la cinematográfica, que se había iniciado más tardíamente pero que no conocería interrupciones duraderas.

alguna reticencia y ciertos triunfos

Durante mucho tiempo Redgrave declinó hacer cine. Sospechaba, tal vez con razón, que aunque mejor remunerado, el actor de cine está más absolutamente en manos de otros (libretistas, directores, fotógrafos) que sobre el abierto escenario. Creía, probablemente, que un cine organizado como industria del entretenimiento ofrece pocas oportunidades a un espíritu acostumbrado a Shakespeare o Sheridan, a Chejov o Strindberg. Y en cierto sentido sus reservas (si éstas fueron) resultarían justificadas. El cine le trajo fama y bienestar económico, pero le ofreció durante algún tiempo pocos personajes verdaderos.

En 1938 tuvo el papel protagónico en un melodrama de Hitchcock que algunos consideran ejemplar: *La Dama Desaparece* (The Lady Vanishes). El viejo maestro no necesita grandes intérpretes, aunque puede usarlos si los tiene a mano. Redgrave no tenía nada que hacer allí y cobró para no hacerlo. Como otros actores de este director, Redgrave sólo tenía que ser simpático y emplear su dinamismo en solucionar un problema que ya había sido aclarado por el libretista.

Fácil, aunque un poco más escabroso fué el galán de Elizabeth Bergner en *Vida Robada* (Stolen Life, Paul Czinner, 1938). Redgrave debió parecer naturalmente perplejo en un papel que le hacía enamorarse de una melliza y casarse con otra para resultar, más tarde, unido a la primera. El film era un pretexto para el virtuosismo de la Bergner y sólo el zorro de Wilfrid Lawson conseguía robar alguna escenita. De mayor compromiso fué el papel del minero galés en *La Avalancha* (The Stars Look Down, Carol Reed, 1939). Aunque Reed no había alcanzado todavía la fluidez expositiva de sus mejores films, *La Avalancha* contenía episodios maestros. Uno de ellos —el largo discurso del protagonista en pro de la industria minera— daba a Redgrave su primera oportunidad en el cine. Una oportunidad mayor habría de ofrecerle la siguiente película del mismo Reed: *Kipps* (1941, sobre una novela de H. G. Wells), donde, según la crítica inglesa, demostró ampliamente su autoridad.

En el último año de la guerra se acumularon sus films. Tuvo un importante papel en *Más allá de las nubes* (The Way to the Stars,

Anthony Asquith, 1945). Con gran habilidad expositiva y sin forzar jamás la sentimentalidad, Asquith contaba allí la historia de un aeródromo que pasaba de manos inglesas a norteamericanas. Un elenco competente (John Mills, Douglass Montgomery, Trevor Howard, Félix Aylmer, Bonar Colleano, Renée Asherson, Rosamund John, Joyce Carey) rodeaba a Redgrave. El mismo año, *Al morir la noche* habría de revelar toda su estatura de actor.

Cuatro films concluyen esta etapa de su carrera en Inglaterra. De ellos, tres fueron exhibidos aquí, aunque sin merecer la atención del público. El mejor se llamó *Corazón cautivo* (The Captive Heart, Basil Dearden, 1946). Una historieta bastante convencional y a ratos folletinesca, permitía sin embargo a Basil Dearden la composición del ambiente de un campo de prisioneros ingleses en Alemania. Allí era, con bastante convicción, un oficial checo que asumía la personalidad de uno inglés para poder escapar de los nazis. *Amor que espera* (The Years Between, Compton Bennett, 1946) no contaba ni con la sobriedad ni con Dearden. Basado en una pieza teatral de Daphne du Maurier, autora de *Rebecca*, presentaba a Redgrave como un oficial inglés que es dado por muerto y luego regresa a tiempo para impedir que su esposa sea bígama por error, y hasta la reconquista. El asunto era novelesco (para calificarlo suavemente) pero Redgrave expresaba bien esa incómoda y compleja situación.

Con *Los contrabandistas* (The Man Within, Bernard Knowles, 1947) se perdió Redgrave una gran oportunidad. Y no por culpa suya. El film decía basarse en una novela de Graham Greene; la primera en presentar ese típico héroe atormentado por un sentimiento de culpa que le hace traicionar y traicionarse. En manos más expertas, con un libreto y una dirección más finos, Redgrave hubiera podido dar, seguramente, esa alma angustiada. Pero la versión había sido concebida al nivel de un folletín en tecnicolor y ese fué el resultado.

La última de estas películas fué *The Fame is the Spur* (producida y dirigida por Roy y John Boulting sobre una novela de Howard Spring, 1947). Redgrave compuso allí el retrato de un político socialista que, según la crítica inglesa, se parecía sospechosamente a Ramsay McDonald. Este fué quizá el papel más rico y largo de su carrera hasta entonces. Estableció su nombre entre los primeros del cine inglés. Pero Redgrave no se quedó a cosechar aplausos. El mismo año cruzó el Atlántico para hacer dos films en Hollywood.

fracasos distinguidos y de los otros

Uno de los films que allí hizo fué *Electra*. Aunque la película fué un fracaso comercial, aunque la crítica la consideró un fracaso distinguido, la interpretación de Redgrave fué memorable. Bochornosa en cambio, y en toda la extensión de la palabra, fué la otra película: *El secreto tras la puerta* (The Secret Beyond the Door, Fritz Lang, 1947). Acá no existía siquiera la excusa de las puras ambiciones descolocadas. El film era un subproducto adulterino de *Rebecca*, y Redgrave, engordado por una robusta dieta, figuraba un marido paranoico que intentaba asesinar a Joan Bennett en variados y absurdos decorados de una enorme casa. Aunque todo se explicaba al final, quedaba sin respuesta la única pregunta que importa: por qué Redgrave se dejó entreverar en esta empresa senil de Lang.

Otra experiencia, teatral ésta, le esperaba en los Estados Unidos. Asociado con un productor norteamericano, Norris Houghton, creó un *Macbeth* que fué estrenado en Londres y luego exitosamente presentado en Broadway. La crítica discutió ampliamente la versión —que acentuaba sutilmente el carácter bárbaro y criminal del ambiente y el personaje—. No faltaron opiniones francamente adversas. En descargo de algunas objeciones, Redgrave pudo haber recordado el carácter contradictorio y hasta enigmático del mismo Macbeth.

uno de los primeros, al menos

Pero *Macbeth* significó algo más que una versión discutida. Marcó la reincorporación de Redgrave a la escena. A partir de 1947, y durante casi un lustro, Redgrave se dedicó de lleno al teatro. Volvió a Inglaterra y reestrenó *El padre*, de Strindberg, en una versión que alguien calificó de notable. De vuelta en el *Old Vic* reverdeció viejos laureles y

la fantasía como norma
(Redgrave en Dead of Night)

colocó su nombre entre los primeros del teatro inglés. Fué un imaginativo Berowne en la deliciosa farsa shakespereana, *Love's Labour's Lost;* fué un auténtico Marlow en *She Stoops to Conquer,* de Goldsmith; fué un agradable Rakitin en *Un mes en el campo* de Turguenev; fué (cuando no) Hamlet en una producción de Hugh Hunt que habría de repetirse en Zurich y en Elsinore. Ivor Brown, crítico teatral y autoridad shakespereana, asegura en un ensayo que su Hamlet era *menos lírico, menos etéreo, más agónico, más real* que otros. Su éxito aseguró a Redgrave una posición de primera línea que habría de consolidar al año siguiente.

En 1951, el año del Festival de Gran Bretaña, Redgrave compartió con Anthony Quayle, los codiciados papeles protagónicos en un ciclo histórico dado en el *Memorial Theatre* de Stratford. Se repusieron cuatro dramas ligados: *Richard II, Henry IV* (ambas partes) y *Henry V*. Redgrave fué Richard II en una versión en la que también actuó como coproductor; fué Hotspur en Henry IV; fué Próspero en *The Tempest,* obra que cerró con su fantasmagoría la temporada.

Su Richard fué discutido por parte de la crítica que no supo ver que el enfoque del personaje estaba subordinado a la concepción general del ciclo; al verlo completo, algunos rectificaron su juicio y exaltaron a Redgrave. Hotspur fué unánimemente aclamado. Pero fué en Próspero donde culminó verdaderamente su actuación. Tuvo la majestad, la irascible omnipotencia que el barroco argumento exigía; pero tuvo también esa ligera locura senil del obsesionado por una idea (vengar una traición) y tuvo la sabiduría del perdón final, esa mirada más profunda con que salvó la valla de las candilejas para clavarse en el corazón del espectador y despertarlo para la fina lección oculta tras la elaborada teoría de símbolos. Su interpretación estuvo enriquecida por la escenografía del artista australiano Loudon Saint Hill, que compuso para la isla de Próspero un mundo casi subacuático en que dominaban los verdes y los grises plateados, y por la brillante dirección de Michael Benthall. La misma concepción plástica de Próspero parecía venir de William Blake: la majestuosa cabellera blanca, el alto sólido porte, la rama mágica que vibra en la mano, todo formaba un enorme marco para la conmovida sensibilidad, la hermosa voz, de Redgrave.

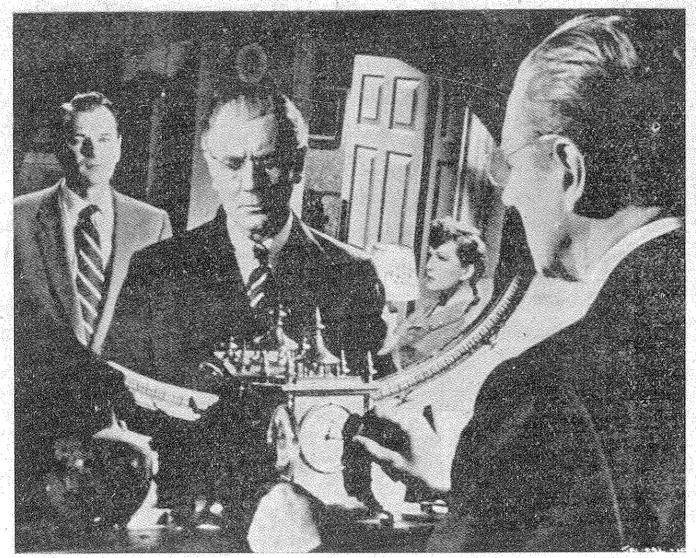
odio que fué amor

El mismo año del Festival se estrenó en el *Odeon* (uno de los mayores cines de Londres) *Odio que fué amor*. El film se basa en una celebrada pieza en un acto de Terence Rattigan que estrenó en 1948 Eric Portman. El autor parece haberse propuesto mostrar lo que hubiera sido de Mr. Chips si en vez de casarse con Greer Garson se hubiera casado con Mme. Bovary. El protagonista, Andrew Crocker-Harris, es un tímido y odiado profesor de un liceo particular a quien sus alumnos apellidan *el Coco* o, en variante más temporal, *Himmler*. Incapaz de hacerse querer, acostumbrado a esconder anormalmente su sensibilidad, Crocker-Harris parece un muerto. Todos se burlan de él: sus alumnos, el director del establecimiento que lo desprecia y le retacea una ganada jubilación, su propia mujer que lo traiciona públicamente con un profesor más joven. La pieza elabora hábil y rápidamente una serie de situaciones que obligan a Crocker-Harris a salir de su doloroso aislamiento. Todo el conflicto se reduce a eso: a mostrar un hombre castigado, a apuntar su rebelión, quizá efímera. El film (adaptado por el mismo Rattigan) da un paso más: muestra la rebelión consumada. Hace pronunciar a Crocker-Harris un discurso de despedida en que expone ante todos los alumnos su miseria moral, su soledad, sus limitaciones. Con este broche traiciona a último momento lo que pareció ser su tono esencial: la alusión,

odio que fué amor

(The Browning Version.) Inglaterra, 1951. Producción, J. Arthur Rank. Dirección, Anthony Asquith. Libreto, Terence Rattigan, según su obra teatral. Fotografía, Desmond Dickinson. Escenografía, Carmen Dillon. Elenco, Michael Redgrave, Jean Kent, Nigel Patrick, Wilfrid Hyde-White, Brian Smith.

Premio a la actuación de Michael Redgrave en el Festival de Cannes, 1951.



la concentración como drama
(Nigel Patrick, Redgrave, Jean Kent, en The Browning Version)

el sobreentendido, el escamoteo o la postergación de la gran escena operática.

Y sin embargo esta modificación es ejemplar. Denuncia una falla que en la pieza no resulta tan evidente pero que la cámara cinematográfica registra con nitidez: la artificialidad de todo el drama, la naturaleza de problema visto y planteado desde fuera. La agonía de Crocker-Harris está dada, en realidad, en términos demasiado simétricos; el personaje está construído cerebralmente y no expresado en su conflictualidad viva. Es una pieza brillante pero no es un retrato cabal. Es teatral, en el sentido más obvio del término.

La interpretación de Michael Redgrave, sin embargo, se saltea esta artificiosidad, la supera con una auténtica emoción contenida. Articulando pieza a pieza cada uno de los rasgos de ese monstruo desdichado que es Crocker-Harris, están la inteligencia de Redgrave, su experiencia de la composición dramática, y una voz en falsete que tiene alguna resonancia de la de Richard Haydn (sin la bufonería); pero está también algo más raro en un intérprete: una generosa condición para el patetismo, una emoción poderosa y contenida. No importa que el papel sea un deliberado *morceau de bravoure,* que las reacciones sean previsibles, el desarrollo demasiado simétrico. Ese patetismo de Redgrave está certificando la autenticidad final de cada gesto, de cada tono de voz, de cada silueta. La creación de Crocker-Harris es, sin hipérbole, su máxima interpretación para el cine hasta hoy.

Con un libreto tan teatral y con un intérprete tan absorbente, la labor del director Anthony Asquith pareció simplificada (y relegada, es claro, a un decoroso segundo plano). El film multiplica discretamente los escenarios pero no subordina ningún artificio técnico a la buena exposición dramática. Fotografía de cerca a los actores, mueve la cámara en torno de ellos, explota los mejores ángulos. Y, con una excepción, consigue estar sólidamente interpretado por Nigel Patrick como amante, Wilfrid Hyde-White como Director y el excelente Brian Smith, como Taplow. En un papel que no le corresponde, Jean Kent es la única excepción. Es demasiado joven y demasiado obvia en su juego dramático.

pathos, es claro

Quizá la única palabra que pueda expresar cabalmente la esencia del arte histriónico de Michael Redgrave sea esa tan abusada: *pathos.* Es condición del gran actor trágico suscitar esa emoción avasalladora, esa efusión apasionada y sin sensiblería. Redgrave aporta a sus personajes el contralor de una inteligencia lúcida, de una sensibilidad delicada; pero aporta sobre todo esa condición tan escasa: el auténtico patetismo. Algo que no tienen ni el brillante Olivier ni el inquieto Barrault; algo que ocasionalmente han alcanzado Richardson y Gielgud en la escena inglesa, Jouvet en la francesa.

Redgrave sabe llevar sin excesos una escena dramática a su momento intolerable; sabe soltar y contener la emoción para no perder nada de ella, para no estropearla con cursilerías. En todas sus grandes interpretaciones hay ese toque de la emoción desbordada (y sin embargo tan dosificada). En todas ellas hay una vertiente que a veces desemboca en la insanía, en el horrible pecado. El ventrílocuo de *Al morir la noche,* el incestuoso asesino de *Electra,* el criminal Macbeth, el perplejo Hamlet, el senil Próspero, este Crocker-Harris, todos vacilan y padecen agonía, todos son también víctimas de sí mismos. Para dar esa raza de desequilibrados, de almas desolladas, Redgrave tiene esa misteriosa intuición del actor que sabe cuándo abrir ancho curso a la emoción, cuándo contenerla para que crezca. El cine naturalista que rara vez soporta la explosión sentimental, la gran tragedia, ha podido asimilar a Redgrave gracias a esa sobriedad implícita, a ese resto de inteligencia que siempre vigila todo desborde. En *Odio que fué amor,* el castigado Crocker-Harris llega a no soportar la tensión y se desahoga en un breve llanto histérico. Pero el actor Redgrave gobierna implacablemente esa lastimosa exposición.

Esta misma excelencia para lo patético (que parece su rasgo más auténtico) le ha sido negada por algún crítico. J. C. Trewin, el equilibrado autor de *The Theatre since 1900* (Londres, 1951), ha llegado a hablar de *a certain lingering chill in his stage personality* (una cierta morosa frialdad de su personalidad teatral). Este equívoco no parece, sin embargo, muy difundido. Aunque con cierta lentitud, el público y la crítica ingleses están empezando a ver en Redgrave uno de sus grandes actores. Su reciente triunfo en *Winter Journey,* pieza de Clifford Odets que ha producido Sam Wanamaker, tal vez sirva para demostrar hasta a los más escépticos que Redgrave puede hacer Shakespeare y puede hacer también teatro contemporáneo, que puede saltar de los personajes caricaturescos y ricos de Sheridan a los más anémicos de la pantalla. Es decir: que Redgrave es ya un actor maduro.

E. R. M.

libertad en el cine

(Cont. de pág. 19)

bre a más altos fines, lo que ha sido logrado por la buena música, pintura y la ficción, la poesía y el drama auténticos; puede ser también moralmente malo, caso claro frente al arte sucio, a libros indecentes, a dramas sugestivos. Su efecto en la vida de hombres y mujeres es obvio. El cine, por su importancia como entretenimiento tiene obligaciones morales especiales. Muchas artes se dirigen a un público maduro; éste a todo público, en todas partes del mundo, y no puede ser confinado, como los libros y la música, dentro de los límites de ciertos grupos selectos. Psicológicamente, cuanto mayor en número es el público, menor es su resistencia moral a la sugestión. El entusiasmo y el interés por los actores y actrices cinematográficos, vuelve al público muy sensible hacia los caracteres que representan y los temas en que figuran. El tamaño de los decorados, la gran acción, los films espectaculares afectan y despiertan más intensamente el lado emocional del público.

De estos razonamientos generales pueden deducirse aquellos dedicados al examen particular del articulado del Código. Una próxima nota tratará de estudiar el significado y el alcance de la actual utilización del Código.

G. B. P.

enojos en locarno

African Queen, de John Huston, levantó violentas protestas de los periodistas alemanes asistentes al Festival, quienes aseguraron que la obra configuraba un ataque al honor del soldado alemán.

La exhibición de **Five Fingers** (Cinco Dedos), de Mankiewicz, con James Mason, atrajo desde Salzburgo al ex diplomático Moyzisch, autor del relato en que se basa el film, sobre las actividades de un espía en Ankara, en la primera guerra, de las que él mismo fuera testigo. Su interés en conocer la versión que de su obra había hecho Hollywood desapareció muy pronto, cuando se vió interpretado en la pantala por un actor poco conocido y desde un punto de vista poco favorable. Disgustado abandonó rápidamente el Festival, eludiendo toda declaración a la prensa.

el cine en el mundo

alemania

La industria cinematografica atraviesa un período difícil, por inconvenientes financieros. Este año se hacen únicamente 48 films, contra 81 del anterior.

Los mejores éxitos comerciales de films alemanes son los que presentan canciones populares sentimentales, comedias ligeras o actores conocidos. De acuerdo a una encuesta, las películas más taquilleras de 1951 han sido: **Das Doppelte Lottchen** (Las dos Carlotas), **Die Dritte von Rechts** (La tercera de la derecha), ambas exhibidas en Punta del Este, y **Die Verschleierte Maja** (La Maja Vestida), estrenada recientemente en Montevideo.

Varios veteranos vuelven a los estudios alemanes. Brigitte Helm, actriz que fuera muy famosa en el cine mudo —**Metrópolis**, particularmente— retorna en un film policial donde interpreta a una espía de la primera guerra mundial, una guerrillera de la segunda y una espía atómica actual. Gustav Ucicky (director) filma nuevamente luego de muchos años de ausencia.

R. A. Stemmle (autor de **Berliner Ballade**) realiza una comedia musical.

Un tema ya filmado en la época muda, **Alraune**, es dirigido por A. Rabenalt, con los intérpretes Hildegard Knef y Erich von Stroheim.

Hans Bertram, de quien se exhibiera este año **Symphonie eines Lebens** (Sinfonía de una vida), de 1942, y cuya carrera es poco conocida, aparece filmando un argumento de aventuras, cuyos exteriores se hacen en Siria, mediante una costosa expedición. El título es **Türme des Schweigens** (Torres del Silencio); al igual que el anterior es interpretado por Gisela Uhlen.

francia

Luego de una cuidadosa preparación, Marcel Carné ha iniciado **Thérese Raquin**, una nueva versión de la novela de Emilio Zola. Charles Spaak ha adaptado la obra y escrito los diálogos. La acción de la novela ha sido ubicada en la época actual y en general la adaptación es bastante libre. No obstante, para conservar la atmósfera creada por Zola, será filmada en un pueblo de provincia, en la Rochelle. Simone Signoret hará el papel principal.

Julien Duvivier ha empezado **La Fête a Henriette**, con argumento y diálogos de Henri Jeanson. Relata una aventura que se desarrolla en 24 horas, el día 14 de Julio, fiesta nacional francesa. Dany Robin y Michel Auclair encabezan el elenco.

italia

Michelangelo Antonioni está dirigiendo su primer film luego de **Cronaca di un Amore**, que hiciera en 1950. Será realizado en tres episodios, a rodarse en Francia, Inglaterra e Italia, y reflejará los problemas de la juventud en el mundo actual. En su mayor parte estará basado en hechos reales.

William Wyler filma en Roma, **Roman Holiday**, con Gregory Peck, Eddie Albert y Audrey Hepburn. En las escenas de exteriores cuenta con la colaboración de Luciano Emmer.

cine estudio
salgado

PASAJE PALACIO SALVO
Entre piso — Montevideo
Teléfonos: 40 38 06 - 9 16 97
Dirección Teleg.: "Brasal"

SONORIZACION
EFECTOS ESPECIALES
DIBUJOS ANIMADOS
COMPAGINACION

FILMACIONES
REVELADOS
COPIAS
TITULOS

productores de "noticiero deportivo"

estrenos

EN CASI TODA SU OBRA COMO DIRECTOR, VITTORIO de Sica ha preferido los dramas de los desamparados y los humildes, y ha elegido los niños castigados por la separación y el divorcio de sus padres (**I bambini ci guardano**, 1942), los diversos fracasados que el azar junta en una peregrinación religiosa (**La porta del cielo**, 1944), los niños desposeídos y amedrentados por una sociedad que los empuja al reformatorio y al crimen (**Sciuscía**, 1946), el obrero sin empleo que debe valerse por sí mismo para recuperar un instrumento indispensable a su trabajo (**Ladri di biciclette**, 1948), las gentes pobres de la gran ciudad (**Miracolo a Milano**, 1950) y ahora el anciano jubilado, víctima de la estrechez económica y privado del apoyo de sus semejantes (**Umberto D.**). En una carrera de creciente superación como narrador, y gozando visiblemente de una más amplia libertad para la elección de sus temas, esta preferencia social ha llevado a de Sica al apogeo de su personalidad creadora, afirmada en la consideración de la crítica mundial como muy pocas figuras del cine contemporáneo. Parte de esa crítica ha puntualizado cómo el director elude dar soluciones a los problemas expuestos; en sus diversos finales ha alternado la desesperanza, el consuelo religioso, la culminación trágica, la fantasía; en dos casos, y siguiendo una concepción chaplinesca, ha reintegrado a sus protagonistas al mundo anónimo y diverso de donde los extrajo para estudiarlos, sin que se adivine empero la derivación que luego tendrán sus inconclusos problemas. Esta variedad ha dado pie a la especulación, y en cada caso católicos, comunistas y liberales han cruzado teorías sobre la posición filosófica o política del realizador, y se han creído apoyados por el estudio más minucioso de algunas escenas. La misma contradicción de estas posiciones, el hecho de que la obra faculte una doble o triple interpretación de sus elementos, hace más legítima a la tesis más simple: de Sica es un artista antes que un pensador, ve los problemas donde están, y los expone con fuerza y amplitud, pero no cree que su misión sea indicar soluciones. En dramas que enfocan la relación entre el hombre y la sociedad, y donde las salidas son de economía o de buen gobierno, de Sica deformaría su visión si excediera con especulaciones los límites de su retrato. A ajustar esos límites, y a valorar las fuerzas en juego, se ha dedicado el neorrealismo italiano, que no se integra tan sólo con la naturalidad de personajes, ambientes y diálogos (tantas veces utilizados para anécdotas policíacas o novelescas) sino con la autenticidad de sus elementos dramáticos. En esa mejor tendencia, superando la crónica de hechos con la síntesis de conflictos reales, de Sica ha formulado su obra. Algunos observadores se han preguntado por qué algunos críticos cinematográficos, llamados a elegir en un certamen (Punta del Este, 1952) entre esta opaca historia de un anciano y su perro que es **Umberto D**, y obras tan deslumbrantes e innovadoras como **Rasho Mon** y **Fröken Julie**, se han decidido con notable mayoría por la primera. La simple respuesta es que el film italiano posee, aparte sus cuidados de realización, una validez como tema contemporáneo y probablemente un segundo valor de conflicto social, perdurable y continuo (en algunos sentidos, se asemeja a **Luces de la ciudad**); entretanto, las obras japonesa y sueca ilustran múltiples versiones de dramas pasionales, y en apariencia durarán mientras dure su formulación dramática y cinematográfica, que es cosa siempre renovada, imitada y perfectible.

una obra perdurable:

umberto d

Italia, 1951. Producción Rizzoli, de Sica y Amato. Director, Vittorio de Sica. Libreto cinematográfico, Cesare Zavattini. Fotografía, G. R. Aldó. Música, Alessandro Cicognini. Dirección artística, Virgilio Marchi. Montaje, Eraldo Da Roma. ELENCO: Carlo Battisti, María Pía Casilio, Lina Gennari, Leana Simova.

Primer Premio del Jurado de la Crítica en el Segundo Festival Cinematográfico de Punta del Este, 1952.

umberto d

En la continuación de una obra que alguien ha llamado de **"crítica social latente"** y para la que ha prescindido de romances y hasta de actores profesionales, de Sica procura cumplir en este último film los más estrictos requisitos de ascetismo y sobriedad, y aunque tiene a su lado a un libretista imaginativo y fecundo como Cesare Zavattini, no se concede la facilidad de desviarse para ser más brillante, ni de intercalar un episodio que, aun siendo probable, pueda no ser necesario para la exposición de su asunto. Este consiste, apenas, de las pocas anécdotas que puedan describir a un anciano, privado de otro cariño que el de su perro: integra una inútil manifestación por aumento a las pensiones, discute con su casera la causa perdida del alquiler que le debe, vende por necesidad sus libros y su reloj, se enferma, va al hospital y sale de él, pierde y rescata a su perro, e intenta un suicidio final para terminar una vida sin sentido. Cada uno de estos momentos está expuesto con un patetismo concentrado que nunca depende del diálogo (no hay grandes frases) y que no violenta la naturalidad. Guardar apariencias de decoro mientras se padece una violenta necesidad de dinero, o compartir la vivienda con gentes odiadas, o querer entablar conversación con transeúntes poco cordiales, son elementos dramáticos que el libreto explota hábilmente. Con excepción de la sirvientita, única persona con la que Umberto tiene algún contacto normal, y a la que el libreto da algunas escenas separadas (y hasta un problema propio), ningún personaje del film existe sino en la medida en que roza al protagonista. En esta forma, se construye un drama íntimo cercándolo o contrastándolo con la indiferencia de los demás: el descanso del viejo se turba por las visitas y el canto de la habitación vecina, su ansiosa visita a la perrera es una lucha contra la rutina indiferente de los funcionarios, y su encuentro callejero con viejos amigos deriva en un largo minuto durante el que ambos interlocutores se miran sin tener nada que decirse, hasta que un ómnibus los separa. Otros realizadores preferirían pintar gentes maliciosas y hasta villanas para contrastar la nobleza del protagonista, pero de Sica y Zavattini prefieren, intencionadamente, que sea un ambiente normal el que lo contraríe o lo hostilice: no cabe mucha censura a la casera que exige el alquiler atrasado, ni al comprador que regatea el valor de los libros, ni al transeúnte que atiende sin interés los problemas de un jubilado. Con toda deliberación, escenarios y libreto insisten en el detalle naturalista, recogen a la vecina que apalea sus alfombras, a la pared de la cocina raspada por los fósforos de cada mañana, a los curiosos del incidente callejero, al gato que pasea por las azoteas próximas; detalles pintorescos y humorísticos suelen completar cada escena, y dar en definitiva la sensación de que es un mundo real, este mundo, el que Umberto encuentra insostenible y hostil. Cuando el film ha afirmado ya esa sensación, los procesos más íntimos del protagonista, su tímida y frustrada tentativa de pedir limosna, su primer impulso de suicidarse tirándose de una ventana, parecen legítimos además de intensos: de alguna manera el espectador siente compartir una responsabilidad colectiva. Entre los momentos más patéticos y más aptos para el recuerdo, está la despedida silenciosa que Umberto formula al mundo del que quiere apartarse: mientras se aleja en el tranvía, su perspectiva es la de calles largas, edificios altos, puertas cerradas, una ciudad amplia e inmanejable que visiblemente le abruma. Como en la reciente **Cronaca di un amore**, de Michelangelo Antonioni, el ambiente es un enemigo del personaje, y la cámara marca reiteradamente su función de contraste.

Las antologías no recogerán el film para destacar ningún virtuosismo de factura cinematográfica, porque no hay aquí difíciles ángulos de cámara, ni notorios efectos de montaje, ni un doble enfoque narrativo que ilustre recuerdos o asociaciones de ideas. Todo el relato se desarrolla en tiempo presente, y progresa a un ritmo uniforme y sin saltos; con la salvedad de un minuto en que la cámara parece acercarse de una ventana a la calle (para ilustrar una primera idea de suicidio), la norma es que el film recoja sobriamente su anécdota, sin otro tono que el que surja de ella. Más que su talento, importa ponderar aquí la actitud de entrega y devoción formulada por artesanos e intérpretes, porque pocas veces un film sometió tan estrictamente su forma a las necesidades de su tema, en un acto de humildad que es ciertamente insólito entre artistas consagrados; pocas veces, también, un drama íntimo y personal, construído sobre una desolada renuncia a la vida, puede sacudir con tanta fuerza la emoción y la reflexión de un espectador cinematográfico.

H. A. T.

la revolución al alcance de hollywood
viva zapata

(Viva Zapata) EE. UU., 1952. Producción 20th Century Fox. Director, Elia Kazan. Productor, Darryl F. Zanuck. Libreto cinematográfico de John Steinbeck. Fotografía, Joe MacDonald. Música, Alex North. Director musical, Alfred Newman. ELENCO: Marlon Brando, Jean Peters, Anthony Quinn, Joseph Wiseman, Arnold Moss, Alan Reed, Margo, Harold Gordon, Lou Gilbert, Mildred Dunnock, Frank Silvera, Abner Biberman.

Premio a la actuación de Marlon Brando en el Festival de Cannes, 1952.

sábat

A STEINBECK, ESCRITOR DE IZQUIERDA, LE HABRIA GUSTADO FILMAR la Revolución Mejicana, pero este proyecto, muy adecuado para el cine ruso de 1927, no era adecuado para Hollywood, que no puede hacer cine de masas, en un sentido genuino, ni puede embarcarse en semejante ideología. Así que Steinbeck se conformó con pintar a un caudillo de la Revolución Mejicana, contando con la ventaja dramática de que ese personaje era un embanderado y un viril, y con la otra ventaja de que Zapata fué, para varios historiadores, una intención noble, en medio de jefes aprovechados y ambiciosos. Este acuerdo entre Steinbeck y el productor Darryl F. Zanuck derivó en un compromiso: pintar la revolución como una protesta contra el latifundio, pero sin incitar a los públicos a la rebelión; pintar a un hombre como figura dominante, pero sin cometer el error histórico de atribuir un hecho colectivo y social a un solo individuo; hacer de Zapata un protagonista simpático, impuesto, pero sin atribuirle una visión política y social que seguramente no tuvo; decir que esta Revolución, como otras, incurrió en el pillaje, en el desvío de las finalidades iniciales, pero no coartar la inclinación por el pueblo que Steinbeck, por vocación o por demagogia, suele incluir en sus obras; enunciar la filosofía de que el poder corrompe, pero no mostrar como corrupto a Zapata sino a sus subordinados y a sus rivales.

conflicto

Las consecuencias de este compromiso afectan tanto a la circunstancia social representada como al personaje que la protagoniza; alguna frase oportuna, el escamoteo de un hecho, el proceso de causa y efecto para el drama, apartan al film de su más riguroso planteo. No aparecen aquí los terratenientes contra quienes se hace la revolución, y ésta resulta privada de un enemigo visible, con lo que el conflicto resulta parcialmente expuesto. El caso era similar en **Viñas de ira** (The Grapes of Wrath, 1940), otra insólita e histórica protesta de Steinbeck y Zanuck contra el latifundio, pero por lo menos aparecían los tractores enviados para derruir las chozas campesinas, y el desenfoque se ajustaba prontamente porque la atención se desplazaba a la familia Joad y a su peregrinaje por los caminos. Aquí en cambio no hay campesinos expulsados de sus tierras, sino una referencia verbal a ese despojo; no hay un impulso revolucionario que contagie colectivamente al campesinado, sino una fidelidad a un caudillo rebelde, poco explícito en ideas sociales. El film no hace sentir la Revolución.

personaje

La pintura de Zapata omite asimismo alguna de sus características, o las transfiere muy deliberadamente a otros personajes; de una figura poco conocida, y sujeta a la

controversia de historiadores, prefiere datos favorables. Omite informar que fué militar entre 1900 y 1910, con lo que al presentarlo como un indio humilde deja subrayado más tarde su talento de pensador social, de político y de estratega; omite señalar que en el territorio de Morelos se formó una gobernación autónoma, que el caudillo adiestró una feroz Legión de la Muerte, que alguno de sus decretos instauraba el amor libre, y que Zapata impulsó una reforma agraria, basándose en un proyecto conocido como Plan de Ayala, que probablemente le ayudaron a comprender, porque el caudillo era analfabeto. Desde luego, el film señala que Zapata se negó a aceptar las tierras con que Madero quiso premiar sus triunfos militares; por otro lado, omite el pillaje cometido por sus fuerzas (no hay un solo incendio, una sola ferocidad), o lo adjudica, en escena muy tranquila y teatral, a un hermano del caudillo (Anthony Quinn) que ciertamente muere después de admitir sus villanías. Al interpretar su personaje central con un galán apuesto, Marlon Brando, el film contraría también a por lo menos un historiador (**"Su tez es oscurísima, sus rasgos toscos, su aspecto feroz"** señala un texto). Y al hacer actuar a su personaje por provocación previa, y hasta por legítima defensa, tiende a vindicar su figura. En dos escenas simétricas Zapata reclama al presidente Porfirio Díaz que se devuelvan las tierras a los campesinos y, más tarde, atiende como caudillo triunfador a otros campesinos que formulan idéntica reclamación; en ambas opuestas posiciones aparece bajo una luz favorable, atento al clamor popular. Varios de los desvíos con que el film expone su asunto deben atribuirse a la presencia de un personaje ficticio, que el reparto denomina como Fernando y que en el film permanece anónimo. Este personaje (Joseph Wiseman) queda engalanado con el primer impulso revolucionario, es el que ordena cortar las líneas telegráficas, síntoma inicial de la sedición, es el disciplinario estricto, que no perdona el error de los camaradas (por traición muy discutible, hace ajusticiar al mejor amigo de Zapata), declara no ser **"amigo de nada excepto de la lógica"**, y, desde luego, termina por proponer finalmente el asesinato del propio Zapata, cuando entiende que éste llega a ser una figura contrarrevolucionaria. Este intelectual vestido de negro sirve en el film para absorber y restar a Zapata los rasgos de posible antipatía pública, para llevar adelante los fines revolucionarios, sin meditación en los medios, y para sustituir o informar circunstancias históricas más complejas y vastas que una actuación individual. En la versión estrenada faltan aproximadamente diez minutos del metraje declarado en EE. UU., y no es posible saber si los fragmentos omitidos por mano anónima incluyen algún rasgo más humano y convincente de ese personaje; tal como allí figura, es un comodín de Steinbeck para mandar decir lo que no puede adjudicar a Zapata (Los otros fragmentos omitidos parecen incluir, hasta donde lo informa un argumento publicado en EE. UU., diversas escenas de melodrama, que no afectan esencialmente al contenido, aunque probablemente afecten la continuidad).

lettres de france

JUNCAL, 1397

OFRECE

literatura, arte,
libros de niños,
ciencia, técnica
y revistas.

una sección de novedades.

una sección de pedidos individuales en el mundo entero.

una sección de documentación y de búsqueda de libros agotados, viejos y modernos

una biblioteca circulante con las últimas novedades

y una sección especializada en teatro, cine y fotografía

mérito

Toda discusión sobre el sentido de la obra, y sobre los recursos utilizados para expresarlo, no debe perder de vista el hecho fundamental de que una película de Hollywood no puede atacar a los terratenientes, vindicar a la causa revolucionaria, o preferir los gobiernos de caudillos al concepto de un gobierno estable y democrático; no es casual que el diálogo agregue dos artificiales líneas de elogio al régimen de gobierno americano. Si en trozos de este film se finge que fué individual una causa colectiva, y si aparecen moderados o embellecidos los rasgos de Zapata, ese resultado parece preferible a la total abstención, porque la prescindencia de temas comprometidos, la preferencia por un plan de olvidable entretenimiento, motivó el retroceso de Hollywood frente al cine europeo. Estas audacias limitadas y controladas son útiles al progreso del cine americano, como es útil también la escuela neorrealista, aunque se limite al género policial, y las alusiones a conflictos raciales, aunque nunca se hayan expuesto a plena luz.

forma

La mayor parte de las escenas que informan el origen, el curso y las resultancias de la Revolución están formuladas en diálogos muy explícitos, y derivan de la experiencia de Elia Kazan como director teatral y de la preferencia literaria de John Steinbeck, que escribe frases efectistas. Al principio aparece un personaje que informa, servicialmente, **"Traigo noticias de Madero, el jefe de la lucha contra Díaz"**; por el medio hay conversaciones muy concentradas entre Zapata, Madero, el Gral. Huerta, Pancho Villa y otras figuras menores; hacia el final Zapata obtiene de sus lugartenientes la promesa de que si él muere seguirán su obra (aunque la escena, hábilmente, no dice con claridad qué obra). En una película que impresiona por su cantidad de acción, resultan ser fundamentales las escenas de teatro, en las que reside todo el tema; asimismo, es especialmente penoso que Steinbeck, que ya había escrito la frase **"Seremos eternos porque somos el pueblo"** (en **Viñas de ira**), reincida ahora con frases como **"la tierra es como la mujer; es duro saber que ya no es tuya"**, o, después, **"Así es como cambian las cosas; lentamente, a través del pueblo"**. A esta literatura habría que agregar aún las escenas de cortejo y reflexión entre Marlon Brando y Jean Peters, que incluyen un lastimoso recitado de proverbios populares, y una obvia discusión sobre si Zapata se debe a su mujer o a su causa. La gran cantidad de acción aparece como un complemento no esencial de esos trozos teatrales, pero es en cambio tan abundante, tan virtuosa de cámara y de ritmo, que ha satisfecho a un numeroso público, ajeno por cierto a la Revolución Mejicana y a su situación histórica. Veloces galopes de campesinos y de soldados, ametralladoras que barren el campo, lazos que las arrebatan, estrepitosas caídas por las laderas, exploraciones por las montañas, con gritos que resuenan a la distancia, son motivos continuos para que cámaras y micrófonos mantengan una continua tensión, y construyan un cine al aire libre, dando la sensación muy auténtica de que allí se debatió la Revolución. En un caso, además, la acción es esencial al asunto, cuando Zapata es llevado por la policía, y, de ambos lados de la carretera, se incorporan campesinos a la caravana, consiguiendo su liberación; es probablemente la única escena que junta un sentido a un movimiento, y que crece con una legítima progresión dramática. La experiencia cinematográfica de Kazan, aunque viciada siempre de una formulación teatral para el nudo de sus asuntos, mejora visiblemente en su manejo de la acción secundaria, que era nula en **Gentlemen's Agreement** (La luz es para todos, 1946), escasa en **Boomerang** (Crimen sin castigo, 1947), tímida en **Pinky** (Lo que la carne hereda, 1948) y valiosa en **Panic in the Streets** (Pánico en las calles, 1950). Computado el mérito que corresponda al fotógrafo Joe MacDonald, algunos fragmentos de **Viva Zapata** deben incluirse entre el excelente cine de acción que Hollywood sabe producir, y aluden, indirectamente, por inferencia, a los términos de cine de masas en que cabía enfocar casi todo el tema.

En el personaje central, Marlon Brando da lo que Paul Muni dió en su época: una cuidadosa composición física, una actitud de sinceridad y de identificación. Como el libreto le obliga a ser, sin embargo, una personalidad pasiva o callada, resulta muy discutible que este personaje pruebe su talento de intérprete, más evidente en otras labores.

H. A. T.

cine universitario del uruguay

ciclo de exhibiciones 1952

cartelera setiembre

34 miércoles 10

recuerdos perdidos (souvenirs perdus), francia, 1950, realización de christian-jaque.

35 domingo 14

programa dedicado a **alec guinness**, con fragmento de **diablillo y la reina** (the mudlark) inglaterra, 1950, realización de jean negulesco, y exhibición completa de **suerte loca** (a run for your money), inglaterra, 1949 realización de charles frend.

36 miércoles 17

exhibición de films realizados por el instituto cinematográfico de la universidad, con palabras de presentación a cargo de su director rodolfo talice.

37 viernes 19

cine experimental en ee. uu., incluyendo **alexander calder** (1948), realización de irving hartley, **light reflections** (1949), realización de george dunyon, **moor's pavane** (1950), realización de walter v. strate, **loony tom** (1948), realización de james broughton, **mother's day** (1948), realización de james broughton (los dos últimos films pertenecen a la cinemateca de cine universitario).

38 domingo 21

los olvidados, méjico, 1950, realización de luis buñuel.

39 miércoles 24

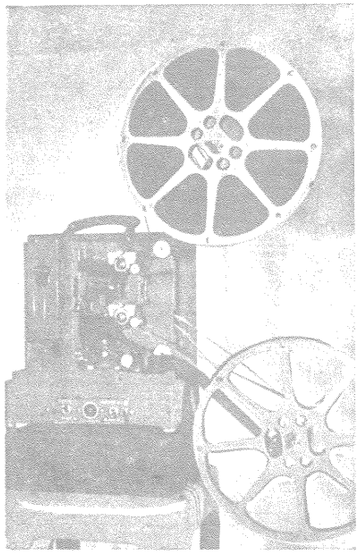
la voce umana (primera parte de **amore**), francia, 1950, realización de roberto rossellini, y **reina cristina** (queen christina), ee. uu., 1934, realización de rouben mamoulian.

40 viernes 26

programa de cómicos primitivos, incluyendo obras de harold lloyd, buster keaton, charles chaplin, y **max et le quinquina**, francia, 1912, de max linder.

41 domingo 28

el expreso de manchuria, rusia, 1929, realización de ilya trauberg, y **la caída de san petersburgo**, rusia, 1927, realización de vsevolod pudovkin.



Proyectores **PATHÉ**

SONOROS 9 y 1/2 y 16 mm.

SIMPLICIDAD.— En su construcción mecánica que asegura una solidez a toda prueba. En su manejo y en el enhebrado del film que hace imposibles los errores de maniobra.

FIDELIDAD.— Están equipados con un amplificador a contrarreacción especialmente estudiado para la audición de films de pase reducido. Un potenciómetro de tono permite dosificar exactamente los graves y los agudos reproduciendo la música en su forma más pura.

POTENCIA.— Utilizan cualquier lámpara de proyecciones de 250 a 750 vatios y poseen un sistema perfecto de ventilación a turbina. Su nueva guía de grifa da a la proyección una estabilidad absoluta. Admiten bobinas de hasta 2.000 pies.

EQUIPOS COMPLETOS DESDE $ 990.00

FOTO-MICRO
TELÉFONO: 9-55-16

RIO NEGRO, 1370
MONTEVIDEO

en la mejor ubicación de Montevideo

la compañía inmobiliaria

LAMARO s. a.

construye y vende por unidad en la AVENIDA AGRACIADA, la cual, por su rápida transformación edilicia y su armonía arquitectónica, será en un futuro inmediato, la avenida más representativa de Montevideo y una de las más hermosas del mundo.

Los primeros tres inmuebles del programa de catorce, que la Sociedad tiene en construcción, están terminados y vendidos. Los otros están en curso de construcción. Todo el ciclo quedará terminado dentro del año 1953.

lujosos Por su presentación: todo el confort moderno en departamentos de 1, 2 y 3 dormitorios.

céntricos A pocos pasos del Palacio Legislativo y de la Avda. 18 de Julio, arteria vital de la ciudad.

residenciales Abundancia de aire y luz en todos los ambientes: desde sus balcones se goza de magníficas vistas panorámicas.

amplias facilidades de pago

visítenos sin compromiso alguno

Compañía Inmobiliaria LAMARO S. A.

Palacio Salvo P. 9 Esc. 13 Tel. 95990

C. I. V. A. Ltda. Agraciada 2006 Edificio LAMARO Teléf. 29773

Imp. "Rosgal" - Tel. 85436